ZLATOROH

A ILLUSTROVANÝCH MONOGRAFIÍ

ZDÁVÁ S·V·U·MÁNES V PRAZE

GALERIE V RUDOLFINĚ

UPOZORNĚNÍ ČTENÁŘŮM!

V době, kdy tato kniha byla v tisku, byly sbírky v Rudolfinu znovu katalogisovány a pořad čísel jest jiný než uvádí tato kniha.

Čtenář nalezne však v rejstříku na konci knihy u každého jména, o němž jest v knize řeč, nynější správné číslo sbírky Rudolfinské.

ZLATOROH

ZLATOROH

VYDÁVÁ SPOLEK VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ »MANES« V PRAZE. POŘÁDÁ MAX ŠVABINSKÝ.

I. JOSEF MANES, napsal M. Jiránek.
II. JAN NERUDA, napsal Arne Novák.
III. BEDŘICH SMETANA. Připravuje se.
IV. K. HAVLÍČEK, napsal E. Chalupný.
V.-VII. BOŽENA NĚMCOVÁ, napsal V. Tille.
VIII.-IX. J. JUNGMANN, napsal E. Chalupný.
X.-XII. PALACKÝ, napsal V. Chaloupecký.
XIII. H. SCHWAIGER, napsal M. Jiránek.
XIV.-XV. M. ALEŠ, napsal K. B. Mádl.
XVI.-XVIII. J. VRCHLICKÝ, napsal F. V. Krejčí.
XIX.-XXI. GALERIE V RUDOLFINĚ, napsal Antonín Matějček.

Každý jednoduchý svazek s četnými obraz. přílohami: kartonovaný výtisk K 1·80, váz. K 3·—

ZLATOROH

SBÍRKA ILLUSTROVANÝCH MONOGRAFIÍ

POŘÁDÁ MAX ŠVABINSKÝ

SVAZEK DEVATENÁCTÝ AŽ DVACÁTÝ PRVÝ.



FRANS HALS:
PODOBIZNA JASPERA SCHADE Z WESTRUMU
STAROSTY HAARLEMSKÉHO.

ZLATOROH
SBÍRKA ILLUSTROVANÝCH MONOGRAFIÍ
POŘÁDÁ MAX ŠVABINSKÝ
NÁKLADEM SPOLKU VÝTV. UMĚLCŮ MANES V PRAZE

ANTONÍN MATĚJČEK:

GALERIE V RUDOLFINĚ

S BAREVNOU PŘÍLOHOU A 108 REPRODUKCEMI V TEXTU

VYDÁNO V PRAZE ROKU 1913

REPRODUKCE Z GRAFICKÉHO ZÁVODU JANA ŠTENCE V PRAZE
TISKEM GRAFIE, DĚLNICKÉ TISKÁRNY V PRAZE, MYSLÍKOVA UL

Na návštěvníka Prahy nepůsobí nashromážděné umělecké jmění města přítažlivou silou. Cizi= nec přijde vnímat půvaby krásného města ve smyslu slova, jejž mu dal už Humboldt. Nejinak tomu bylo na počátku 19. století. Mladší města v sousedství, Drážďany, Mnichov a vzdálený Berlín, obohacovala se za mimořádných podmínek uměleckými poklady celého světa a nedostatek starobylosti a krásy tvář= nosti města chtěla vyvážiti celému světu zcizeným, rodné půdě vyrvaným movitým uměleckým jměním. Města tato přitahovala k sobě vždy jako pokladnice nejvyšších projevů uměleckých možností všech národů, všech dob. Jinak Praha. Jako výslednice staletého sta= vebního vývoje, byla Praha v první čtvrtině 19. stol., tedy v době, kdy empire tento vývoj umělecky uzavíral, městem obdivuhodného půdorysu, různotvarých sil= houet a jedinečné krásy celku i částí. Dobová nálada výtvarného romantismu, která vyhranila ctění památky v kult zříceniny, předpisovala cizinci poměr k městu. Procházel=li ulicemi, pročítal stránky výtvarné historie, a pohlížel=li na město s některého návrší, měl před sebou synthesu zkamenělého uměleckého života země. Praha byla od chvíle, kdy cestování stávalo se kultur= ním příkazem, tím, proč doba našla svůj pojem, byla — pitoreskní. A tak příliv návštěvníků a obdivovatelů byl Praze zajištěn a nebylo třeba starati se umělým způsobem o jeho zvýšení. K této činnosti scházely Praze také všechny nutné podmínky. V době, kdy de= mokratisovalo se umění zakládáním veřejných sbírek, nebylo v Praze a v Čechách už dost cenného materiálu,

nebylo velikomyslných dárců, nebylo schopných organisátorů. Na počátku 19. století byla země v pravém smyslu slova oloupena o vše, co bylo zcizitelné. Příčiny této chudoby vysvětluje historie země.
Památky středověkého umění vzaly většinou v náboženských válkách 15. století za své. Kláštery a kostely, které vyzdobeny byly uměleckými díly církevními, byly vybity a zpustošeny a jen malá část ušla zničení. Co přečkalo obrazoborecké výbuchy, bylo příští dobou neceněno, bylo nahrazováno domněle pokročilejšími výtvory současné produkce, nebo hynulo přirozeným rozkladem. Tím lze vysvětliti nepočetnost dochovaných děl široce rozvětvené a produktivní české školy malířské 14. stol. Renaissance předepsala nový poměr k uměleckému dílu a vytvořila typ skutečného sběratele-amateura. Renaissancí počíná se i u nás vědomá sběratelská činnost jednotlivců, jejíž směr jest udáván obecným vkusem a dobovou náladou, ale již také inteligencí, estetickým vzděláním jednotlivce. V čele tohoto hnutí stojí v Čechách osoba císaře Rudolfa II., který shromáždil na hradě pražském sbírku, z prvních v celé současné Evropě. Nebyla to ovšem sbírka uměleckých předmětů v přesném slova smyslu. Pročítáme-li její katalog, najdeme zařazeny předměty, které by dnes budily úsměšek posledního navštěvovatele museí. Byly tu vystaveny rarity všech tří přírodních říší, předměty, k nimž připojila tradice neobyčejné legendy, exotické předměty, jež budily obdiv svojí nepochopitelnou konstrukcí, nerozřešitelnou účelností, byly tu tovary blízkého i dalekého Ori-

entu, které katalog z nedostatku historických a geo=grafických pojmů úhrnně charakterisuje výrazem »in=dianské«. Nicméně byly v nepoměrně větším počtu předměty čistého umění i uměleckého řemesla. Byly tu vzácné šperky, porculán, nábytek, látky, ale jádro sbírky tvořily obrazy a sochy. Sbírka Rudolfova umístěna byla v sedmi síních na hradě pražském a odhadnuta po smrti císařově na sedmnáct milionů tolarů, což zna=mená, dnešní hodnotou peněz měřeno, sumu mnoho=násobně větší. Císař, řídě se ve své volbě děl radou umělců, jimiž se obklopoval, a sám dobrý znalec umění, sestavil šťastnou rukou sbírku, jíž nebylo rovné. Po celé Evropě měl důvěrníky a agenty, kteří ho zpravo=vali o objevení nových uměleckých děl, sprostřed=kovali nákupy a dovoz. Císař platil za vynikající díla umění ceny tou dobou neslýchané, ale obrazárna jeho honosila se jmény nejlepšího zvuku: Tizian, Tintoretto, Dürer, Holbein atd. Při císařově smrti byla sbírka sku=tečnou, na svou dobu dobře organisovanou galerií. Není jisto, dotkli=li se nešetrnou rukou císařské sbírky v osudném roce povstání odbojní stavové. Zamýšleli aspoň, aby mohli vypláceti vojsku žold, prodati část sbírky norimberským kupcům. Když však císařská vojska zmocnila se královského hradu, dal si zaplatiti Maximilian Bavorský svou službu císaři uměleckými děly. Odvezl část obrazů a soch do Bavor a tak dáno jádro, z něhož vzešly příští umělecké sbírky ceny jedi=nečné. V čase klidu pokoušel se Ferdinand II. zaplniti mezery sbírky dovážeje z rakouských zemí nová díla, leč už r. 1631 velké části sbírky zmocnil se kurfiřt saský a

vozy a loďmi dopravil ji do Drážďan; rudolfinská sbírka položila po druhé základ k příští slávě města v sousedství. Ferdinand II. i III. pokoušeli se znovu doplniti sbírku, nebylo-li možno hodnotně, aspoň počtem děl, a tak před polovinou 17. století čítala skoro osm set kusů. Byly to hlavně kořisti z Italie, které rudolfinskou sbírku obohatily, leč v zápětí (r. 1648) byla vydrancována Švédy, jako nikdy před tím. Současná zpráva odhaduje cenu lupu na 7 milionů tolarů a dochovaný švédský inventář poučuje o jeho uměleckém obsahu. V Praze zbylo jen devět obrazů; mezi nimi Dürerova Růžencová slavnost. Podruhé pokusil se Ferdinand III. o reorganisaci zničené sbírky. Doplnil ji nákupy znamenitých děl, získaných v Anglii, a tak sbírka plnila se jeho péčí, takže na počátku 18. stol. obsahovala skoro 600 obrazů. Vládou Karla VI. počalo systematické rozvážení této nové sbírky, hlavně do Vídně. Leč daleko rychleji postupoval rozklad sbírky prodejem, který počal rokem 1713. Po šesti letech prodáno saskému dvoru šedesát devět obrazů a zbytek sbírky, stále ještě rozsáhlý a cenný, ukryt v sedmileté válce do sklepení. Na existenci děl se časem pozapomnělo a dokonce už po r. 1764, kdy do Vídně dovezeny byly poslední lepší obrazy a sochy sbírky. Leč tím nebyla zkáza sbírky dovršena. Její poslední hodina udeřila ve chvíli, kdy v Evropě péče o umělecké památky nabývala nových forem. V době, kdy velkým evropským městům bylo umělecké dílo chloubou a umělecká sbírka nejcennějším majetkem, dobity byly zbytky pražské císařské sbírky způsobem bezpříkladným ve veřejné dražbě.

Leta, která dávala jinde galeriím a ústavům věno=
vaným veřejné péči o umění na základě demo=
kratickém vznik a vzrůst, byla v Čechách, jako
v Rakousku vůbec, vysloveně protiumělecká. Racio=
nalistická výchova a z ní plynoucí světový názor cí=
saře Josefa II. zamítaly umění jako věc přepychu a
tedy neužitečnou, a jeho poměr k umění stal se časem
z lhostejnosti a nevšímavosti skutečným odporem ke
všemu, co souviselo s uměním. Nálada tato nezůstala
omezena na osobu císaře, nová úřednická inteligence
dědila tuto lhostejnost a umění nacházelo už opory
toliko v některých šlechtických rodinách, věnujících
svoji přízeň umění spíše z tradiční setrvačnosti než
z vnitřní nutnosti a potřeby. Už na počátku 16. stol.
stávalo se sbírání uměleckých děl vlivem dvora modou.
Soukromé sbírky té doby byly neposledním z měřítek
hmotné i kulturní váhy aristokracie. Po třicetileté válce
sběratelské touhy byly větší, čím více zmocňovali se
země a jejího bohatství cizozemci, přinášející cizí tradici,
cizí vkus a záliby, čím více protireformace usnadňovala
umění podmínky existenční. Rostla poptávka a s ní
i nabídka. Sběratel doby protireformační přiklání se
k umění hodnot živých, a je pýchou proň, má=li ve své
sbírce dílo italského klassika, eklektika nebo některého
současného Nizozemce, jehož jméno mělo dobrý zvuk.
Většina šlechtických sběratelů neměla mimořádného
esthetického zájmu o umělecké dílo, většině bylo za=
řizování domácích galerií prostou povinností, jako běž=
ný výraz rodinné zámožnosti. Nicméně byli mezi nimi
někteří, u nichž řídil se nákup osobním vkusem, nikoliv

modním heslem. Určité záliby dědily se z otce na syna a daly mnohým sbírkám zcela zvláštní charakter. Dnešek docenil teprve tento subjektivism skutečného amateura umění, který poslouchal jiné vůle, než oné, která kupila obrazová skladiště, imponující cifrou, množstvím a výší zaplacených sum. Docenil v rodinné intimitě vyrostlou myšlenku a lásku, přenášenou z dědů a otců na syny, pochopil význam dobře vypěstěných sběratelských pudů, obklopujících jeviště denního života vybíranými artefakty. Praha a Čechy děkovaly této tradici za řadu sbírek, kterou žel, 18. století nedovedlo předati přítomnosti neztenčenou a bez citelných mezer. Od poloviny 18. století byly Čechy a šlechtické sbírky zvláště, hlavním zdrojem uměleckých nákupů. Královská obrazárna drážďanská nezkoupila v padesáti letech po celé Evropě tolik děl, kolik na šlechtickém venkově v Čechách a Praze. R. 1741 zmizela z Duchcova velmi cenná sbírka hrabat Valdštýnů, obsahující více než půltřetího sta obrazů, mezi nimiž byla díla hodnotou jedinečná. Tato sbírka obohatila drážďanskou obrazárnu spolu s řadou obrazů, které byly zakoupeny v Praze z majetku soukromého; ještě r. 1847 nemohla býti zachráněna Praze pro nedostatek peněz Šternberská sbírka. V Drážďanech byla rozprodána. Cizina byla dobře informována agenty pobíhajícími Čechami o uměleckém majetku země — cenná díla vytrácela se nenápadně odtud, aby se již nevrátila. Josefinská doba dala rozkrádání uměleckého jmění země přímo svoje posvěcení. Neměl-li císař pro umění smyslu, postrádal nejmenšího pocitu povinnosti k minulosti a tradici;

tím lze vysvětliti činy v kulturních dějinách 18. stol. už neslýchané. R. 1783 zrušil tři pražská bratrstva malířská, z nichž nejstarší založeno bylo r. 1348 Karlem IV., a které repraesentovalo starou výtvarnou tradici země. Jest známa bezohlednost, barbarství, s jakým rušeny byly kláštery a kostely, které byly pokladnicemi, byť ne vždy nejcennějšího, přec historicky zajímavého uměleckého jmění. Za cenu materiálu rozprodány byly předměty uměleckého řemesla, věci vzácného kovu poslány do vídeňské mincovny k rozlití, kusy nevelké hmotné ceny neměly téměř peněžní hodnoty. Cena rovnala se daru. Nejtrapnějším dokladem protiuměleckých snah Josefa II. je rozprodej zbytků císařských sbírek na hradě pražském.
R. 1782 bylo vzpomenuto ve Vídni při saekularisačních akcích na zbytky císařské sbírky. Byla vyslána zvláštní komise, která měla provésti roztřídění kusů a veřejnou dražbou je rozprodati. Zachované lepší předměty byly odvezeny do Vídně, ostatek vydražen. Ceny, jichž při dražbě dosaženo — možnoli věřiti zprávám — nejlépe osvětlují kulturní úroveň komise i poměr doby k uměleckému dílu. Dürerova »Hlava muže« byla prodána za 7 kr., dva obrazy Breughela st. po 7 a 20 kr., Dürerova »P. Marie s děckem« za 1 zl., Tizianův portrét za 1 zl., Holbeinův »Obraz ženy na loži« za 45 kr. Mramorové sochy po 30, 20 a 6 kr. Plastiky »Kupido« za 1 zl. a »Satyr« za 15 kr. Slavný »Illioneus«, který je dnes pýchou mnichovské obrazárny, a který byl Rudolfem II. koupen za 34.000 dukátů prodán byl s velkou námahou za 39 kr. Tizianova Léda byla uve=

dena v seznamu jako »žena nahá, štípaná zlou husou« a popelnice jako »zahradní hrnce« a prodávány po 6 kr. V Praze samé vznikly z věcí v dražbě koupených dvě, tři soukromé sbírky, ale i ty se rozpadly a objekty zmizely v cizině. Dnes setkáváme se s předměty z císařské sbírky ve všech větších sbírkách Evropy.

Všechny možnosti příštího vzniku umělecké galerie byly zničeny. Doba, která pocítila chudobu domácí umělecké kultury, a měla vůli křísit, našla Čechy téměř bez uměleckých památek. Nebylo sbírky, která by mohla tvořiti osu nově organisované galerie. Je zajímavo, že základnu všech galerií sousedních měst Vídně, Drážďan, Mnichova i Berlína utvořil osobní majetek panovníků. Praha naopak panovníky byla zbavena sbírky z nejlepších v Evropě.

Máme-li dnes jedinou veřejnou sbírku, vděčíme za ni ryze soukromé akci jednotlivců a jejich osobní obětavosti. Dnešní Galerie v Rudolfinu vznikla ze soukromé šlechtické sbírky — Šternberské — která zapůjčena byla majitelem Kristianem hr. Šternberkem. Vlastní podnět k založení obrazárny byl dán několik let před koncem století (r. 1796), od data, od něhož lze téměř do slova a písmene datovati znova vzkříšení pokleslé výtvarné kultury v Čechách. R. 1796 ustavila se »Soukromá společnost vlasteneckých přátel umění«, která dala výraz obecně už cítěné potřebě zvýšit veřejný zájem o umění, dotud utlačené a josefinskou periodou znehodnocené. Umělecké poměry posledních desítiletí 17. století byly vylíčeny výše. Umělecký majetek z větší části byl rozvezen, současná výtvarná

produkce živořila za poměrů krajně nepříznivých. Stará organisace atelierové výchovy byla už dobou překonána, a po zrušení cechů nedostávalo se umělcům jakéhokoliv vnějšího pojítka. Repraesentanti starší výtvarné tradice vymírali. Z lepších umělců jen hrstka dožila se konce století. Byli tu Jan Quirin Jahn, který byl posledním starším pražského, malířského bratrstva a který účinně spolupomáhal při pracích nové »Společnosti«, Ludvík Kohl a Josef Platzer. Mimo Kohla, který zanechal v žácích jakousi tradici malby architektur přísně perspektivické linie a šerosvitu v šlépějích osvědčených holandských vzorů, žádný z nich neodchoval školy. Náleželi příliš fin du siècle, aby mohli dáti života schopné prvky mladším generacím. Společnost pochopila dobře svůj úkol, postaravši se o dobrý umělecký příklad shromážděním starých děl ve veřejnou sbírku a pečujíc o výchovu mladých založením umělecké školy ‹r. 1800›. Později ‹r. 1835› došlo i k zřízení »Krasoumné jednoty«, která popularisovala umění, losujíc umělecká díla mezi své členy. »Společnost« vynikala horlivostí neobyčejnou. Sbírka, která byla doplněna nákupy a umístěna v černínském paláci na Hradčanech, čítala do roka přes půl tisíce uměleckých děl. Děl každým rokem přibývalo a roku 1804 byla zpřístupněna v určitých dnech veřejnosti. Roku 1809 byla z paláce vyhoštěna a místo zabráno vojenskou nemocnicí. Sbírka rozdělena potom, část umístěna v domě hr. Clam-Martinice, část v domě hr. Kristiana ze Šternberka. O rok později uvažovala společnost o zbudování vlastního domu pro svou sbír-

ku; od projektu však bylo upuštěno výhodnou koupí nedostavěného svěřenského domu hrabat Šternberků na Hradčanech. Dům byl přiměřeně upraven a roku 1814 obrazy definitivně umístěny; dostavba domu se však prodloužila až do roku 1821. Galerii hostil pak dům až do roku 1871.
Dvě krajně osudné podmínky byly dány »Společností« galerii věnem. Poprvé, že hlavní část obsahu tvořil pohyblivý, odvolatelný cizí majetek, podruhé, že dle stanov nesměla míti »Společnost« vlastního majetku. Díla koupí získaná byla ke konci roku členům rozprodána. Neměla tedy galerie pevného rozsahu ani obsahu. Skutečnou pohromou pro galerii bylo odvolání Šternberské sbírky, a teprve to přinutilo Společnost k změně stanov, aby přiznáno bylo Společnosti právo vlastnictví na nově zakoupená díla. Výše uvedená druhá vada — dočasné zapůjčování děl — nebyla však odstraněna dosud a obrazárna jí nemálo trpí.
Neobyčejný vzrůst galerie byl uspíšen darem Hoserovy sbírky ⟨1844⟩, obsahující asi 700 obrazů. Množily se šlechtické dary, peněžité příspěvky zemské a zakoupením sbírky Hollarových rytin ⟨1863⟩ položen základ ke grafickému kabinetu. R. 1871 prodala společnost svůj dům na Hradčanech, zamýšlejíc stavbu vlastní obrazárny spolu s Krasoumnou jednotou, která měla se Společností jednu správu. Sbírka přenesena do Portheimova domu, později do Šternberského domu na Malé Straně, který už jednou sbírku hostil. R. 1872 Česká Spořitelna, slavíc své jubileum, rozhodla se postaviti budovu všem uměním společnou. Sbírka spo=



Rudolfinum. Dle projektu Jos. Zítka a Jos. Schulze. 1885.

lečnosti měla v ní najíti svoje definitivní útočiště. Tak zbudováno dnešní Rudolfinum. Jmění společnosti věno= váno větším dílem nákupům uměleckých děl. Zatím prováděna i reorganisace správy obrazárny a podnik= nuty opravné i nutné vědecké práce, posléze r. 1885 s otevřením Rudolfina zpřístupněny i sbírky.



Galerie v Rudolfině zaujímá celé první patro severního traktu budovy a nízké patro pod střechou. Dvouramenné schodiště vede z centrální dvorany k trojčlenné logii, k níž přiléhá první místnost. Sály různé velikosti řadí se po obvodu patra kolem centrální dvorany, tvoříce souvislou řadu třinácti uzavřených síní, počínající se a ústící v místnosti u logie. Sály jsou osvětleny vesměs svrchním světlem, jen menší kabinety pravého křídla budovy mají postranní světlo z oken do Sanytrové ulice prolomených. Obrazy umístěny jsou způsobem ve všech galeriích obvyklým. V místnostech nevelkého půdorysu vadí nemálo výška stěn. Nedostatek místa přinutil leckde zavěšení drobnějších obrazů v několika řadách a odkázal diváka k shlédnutí některých děl z velkého podhledu a značného odstupu.

Vnitřní úprava galerie, ač nevyhovuje všem požadavkům moderního výstavnictví, řízena jsouc jen chronologií vývoje a obvyklým tříděním škol, umožňuje přece návštěvníku instruktivní procházku. Nenalezne zde ovšem děl, na nichž by mohl odměřovati výši uměleckého projevu některé stylové periody, hnutí nebo velikost činu výjimečného jednotlivce. Co shromážděno jest ve sbírce, jsou většinou úlomky úlomků, díla několikátého řádu a jen nemnoho děl je prvořadých. Časem mění se citelně celkový obraz sbírky odvoláním některého zapůjčeného díla. Tvoříť dosud dobrou pětinu sbírky soukromý, zapůjčený majetek. Není naděje ani na zlepšení obsahu galerie. Společnost nevládne velkým jměním a dnes stala se díla lepších kvalit svou



vysokou peněžní hodnotou nekupitelna. Zásada, získati za stejný obnos více děl menší hodnoty než jediné dílo vyšší kvality, dala galerii mnohý zbytečný kus. Vstupní místnost (I.) je vyzdobena Corneliovými kartony a řadou méně významných plastických děl. Sousední sály (II. a III.) obsahují české, německé a nizozemské mistry 14. až 16. století. Dlouhý sál (IV.) věnován jest italským, nizozemským a německým mistrům 16. až 18. století. Přilehlá boční místnost (V.) rozdělena jest stěnami na osm kojí. První tři ověšeny jsou Holanďany 15. až 17. století. Střední koje, která jest spojena s dlouhým sálem průchodem, obsahuje několik děl francouzských a italských mistrů 17. a 18. století. Poslední čtyři kabinety hostí nizozemské a ně=



mecké mistry 16. až 17. století. V rohovém sále ⟨VI.⟩ vystavena jsou díla vídeňských a pražských malířů 17. až 19. století, v sousedním ⟨VII.⟩ čeští mistři 17. a 18. století. Z tohoto sálu vchod do pobočné místnosti, v které umístěna jsou díla českých, německých, nizozemských a francouzských malířů 16. až 19. století. Prostorný sál ⟨IX.⟩, rohové ⟨X. a XI.⟩ síně a následující sály ⟨XII. a XIII.⟩ obsahují díla 19. století malířů namnoze současných. Nad kabinety ⟨V.⟩ v druhém patře posléze dva menší sály, věnované umění grafickému.

ČESKÁ ŠKOLA MALÍŘSKÁ.

Nejstarší umělecké památky rudolfinské galerie jsou jejím nejcennějším majetkem. Jest to sou=bor sedmnácti obrazů české školy malířské 14. a 15. století. Památky této školy, která podivuhodným způsobem posunuta byla v 14. stol. v čelo malířského vývoje střední Evropy, jsou rozptýleny po království a mimo soubor v Rudolfinu není místa, kde by bylo možno sledovati vývoj školy v širším časovém roz=stupu. Ovšem tato skupina děl poskytuje velmi ome=zený a kusý pohled do malířského vývoje doby Kar=lovy; chceme=li vymeziti jeho rozsah, uměleckou hodnotu a vývojovou cenu, musíme bráti v úvahu mi=niatury, tabulové obrazy a fresky v museích, kostelích, klášterech a hradech uložené. Jest známo, že česká škola malířská 14. století vděčí za své čelné postavení podivuhodnému skřížení domácí tradice s dvěma moc=nými proudy současné výtvarné kultury. Přítok ci=zích vlivů byl usnadněn neobyčejně příznivými pod=mínkami kulturního života v Čechách. V polovině 14. století Praha a Čechy dosahují zvýšení hmotného blahobytu, které jest provázeno v zápětí rychlým rozmnožením duchovního jmění národního. Řada vý=znamných vnějších činů, jež dějiny sloučily s jmé=nem Karla IV., jsou výrazem tohoto duchovního kvasu. Praha karolinské periody, dorostší rozsahem k evropské metropoli, stává se bodem, v němž vtělují se duchovní proudy nasycené kulturou západní a jižní Evropy. Osud výtvarného umění té doby je těsně

spiat s osobou císaře Karla IV. Odchovanec Francie a římský císař umožnil výtvarnému umění přímý styk s tradicemi, v kterých vyzrávalo středověké umění v plody, jež měly už v sobě zárodky nového stylu. Umělecké Čechy zůstaly ušetřeny pomalého, prostře=dečného přejímání nových výtěžků vývoje, přijaly pří=mo nové prvky, které sloučily s domácí tradicí a před=stihly vývoj ostatní Evropy.

Jižní Francie, hlavně Avignon, a severní Italie byly pro Čechy nalezištěm nových stavitelských, malíř=ských, sochařských možností. Byly=li literární styky Prahy s Italií už ve 13. století husté, nabývají ve 14. století zásluhou císaře a osobností s ním duševně sou=rodých i styky výtvarné neobyčejné živosti. Při této duchovní výměně zůstalo germánské prostředí, kterým procházela dotud k nám většina prvků všeevropského vývoje, neúčastno assimilační spolupráce. Gotická ar=chitektura Čech odvolává se částečně přímo k Francii, miniatura, freska i tabulový obraz je součinem domá=cích, italských a francouzských činitelů. Obě tradice vštěpovaly u nás na domácí kmen jednak pozvaní ci=zinci, daleko však účinněji Češi sami, cizinou vycho=vaní a poučení. Knihy zdobené miniaturou seznamují Čechy s illuminačním uměním francouzským i ital=ským, přinášejí malířství bohatou ikonografii, kompo=siční typy, předlohy i formu samu. Tabulové obrazy, do Čech přivážené (Tomáš z Modeny), seznamují Čechy s novými malířskými problemy italského trecenta a dávají Čechám před jinými zeměmi vývoje schopné prvky. Výsledkem tohoto nárazu jest pražská škola

malířská. Ačkoliv zachovaných památek školy jest nemnoho a naše vědomosti o ní daleko ne uspokojivé, přec je jisto, že česká škola malířská ve vývoji umění 14. století má postavení významné. Široce rozvětvená škola malířská pražská vynutila si i vnější organisaci: r. 1348 byl založen v Praze malířský cech, první v celé střední Evropě. Je přirozeno, že tato organisace utužila stylovou jednotu pražské školy, tím spíše, že ve sboru bratrstva zasedaly osobnosti, které uměleckou převahou dávaly už škole ráz i směr. Seznam členů cechu počíná se jménem Dětřicha Pražského. Z dochovaných jmen, která většinou jsou pro nás pouhým zvukem, s tímto jediným můžeme spojiti umělecké dílo. Rudolfinská sbírka má tabulový obraz, který jest dílem jeho školy: V o t i v n í o b r a z p r a ž s k é h o a r c i b i s k u p a O č k a z V l a š i m ě.



Dětřich Pražský: Votivní obraz Očka z Vlašimě.

K pochopení významu Dětřicha Pražského a celé
školy malířské nutno si uvědomiti podstatu hnutí,
které se šíří perifericky Evropou z dvou výše
zmíněných středisek. Malířské umění 13. stol. kotví
ještě úplně v tradici středověké. Výtvarné představy
omezují se na omezený počet typů, komposice na ka=
non schemat, od nichž se umělec neuchyluje nikdy
k volné koncepci. Tvarová komposice je chudá; formy
jsou většinou isolované, umístěny v abstraktním pro=
storu, nejsou spojeny vnitřně hlubší dramatickou zá=
vislostí, ani vázány vnějšně složitější komposiční ryt=
mičností. Jsou to spíše symboly určitých představ, než
jejich malířský ekvivalent. Prostředky výrazu jsou pri=
mitivní; o tvárnou úlohu dělí se linie s čistou barvou.
Linie určuje pevný obrys forem, jejich členění, vy=
mezuje reliefu hranice jeho rozpětí. Barva uvnitř kresby
modeluje objemy podle zkušeností vývojem nabytých.
Tato tradice 13. stol. děkuje v mnohém za svůj obsah
vlivu byzanckého umění, jehož pozdní ukázky obsahuje
i sbírka Společnosti ‹I. č. 133, 134›. Na rozhraní 13. a
14. stol. podléhá tato tradice pronikavé změně. Ačkoliv
obsah uměleckého názoru se nemění, forma a výraz
spěje krok za krokem k cíli, který možno označit slo=
vem naturalismus. Malířské umění otvírá tu novou
vývojovou dráhu, objeví úkoly, které zaměstnají uměl=
ce po celá století. Přímou linii vývojovou lze stopovat
od těchto počátků nové tradice až k modernímu umění
20. století. Se stylovou změnou počátku trecenta
jest spojeno jméno Giotta, geniálního representanta
současných uměleckých snah, a dovršitele dobou

dosažených možností malířského výrazu. Hlavním znakem nového umění je obohacené vnímání. Složitější apercipování vyžaduje i složitější malířský výraz, roste smysl pro souvislost představy v její vnitřní (obsahové) a tím i formální souvislosti, pro dramatickou hybnost scén. Tuhá komposice uvolňuje se pohybem, dramatická jednota blíží se krok za krokem k ideálu, o nějž příští století neústupně zápasí: docílení v obrazu tvárné živosti skutečného výseku přírody v organické souvislosti prostoru i tvaru. Byl-li dříve jednoduchý, isolovaný tvar (na př. postava) formovou jednotkou v neurčitém, abstraktním pozadí (zlaté, černé, červené, vždy jednobarevné pozadí), množství tvarů formálně souvislých zatlačuje akstraktnost prostoru více a více. Postavy jsou umístěny v konkrétním prostoru (krajině, interieuru atd.), blíží se s menší, větší pravděpodobností optickému, zrakovému vnímání skutečnosti. Ovšem, že i prostředky se mění. Zraková chápavost umělce zmocňuje se více materielních tvarů v zorném poli, a tvůrčí vůle předpisuje mu vyjádřiti vjem v jeho tvarové plnosti. Dříve spokojil se vyjádřením vybraných tvarů ze zorného pole, kupil tvary prostým přiřazením v stejné prostorové rovině, nyní snaží se vpraviti do omezeného plošného úseku více tvarů a reprodukovati je v jejich prostorovém určení a závislosti. V prvních počátcích využívá starých prostředků linie a barvy. Zkušenosti o tvarotvorné a prostorotvorné schopnosti linie se množí, a o dvě století později vrcholí ve vědeckém systému perspektivy. I barva vydává svoje krajní kon-

struktivní možnosti. Sestavy barev jsou složitější, jejich rytmická souhra tvoří potřebné medium organisující a ucelující obraz. Leč brzy se pozoruje, že naše aper= cepce skutečnosti vděčí za svoji výraznost světlu, a projeví se snaha zmocniti se malířsky i tohoto elementu jako jednotitele celku. Giotto první užívá vědomě světla a stínu jak prvku, který spolupomáhá tvořiti plastiku forem, určovati objemy a jejich prostorové vztahy. V Giottovi a jeho následnících jest vymezena malíř= ská úloha příštích století v celém rozsahu. Nové umění, které kříží se s proudem podobné povahy přicházejí= cím z jižní Francie, oplodňuje celou Evropu a první duchovní dar dává Praze.

Je přirozeno, že nové umění přichází k nám značně opožděně, a že není s to, aby vroubovalo na domácí peň všeobsahující zárodek. Bylo dosti na tom, že zá= kladní poučky nového malířství byly pochopeny prin= cipielně a že dalšímu samostatnému vývoji ponechána možnost přiblížiti se i umělecky k projevům velkých osobností ciziny. Ještě Dětřich Pražský je umě= lecky rozpoltěná osobnost zpola přirostlá k staré tra= dici, ale už tíhnoucí k novým ideálům. Jeho bohaté dílo je uloženo na Karlštejně a ve Vídni. Díla jeho žáků fresky v kapli svatováclavské, v Emauzích a j. Votivní obraz arcibiskupa Očka z Vla= šimě ⟨č. 687⟩ je typický pro první dětřichovskou periodu pražské školy malířské. Jest to dvouřadá, vnitřně nesouvislá komposice přísně symetrické osno= vy. Ve svrchním pásu tvoří střed trůnící Madona s Krlstem; po její pravé straně klečící Karel IV., za

ním sv. Zikmund, po levé králevic Václav a za ním světec=patron. Dolní pás obsahuje v středu portrét donátora klečícího před sv. Vojtěchem a Prokopem, za ním sv. Vít a Ludmila. V podstatě jest tato komposice starého typu, řadíc formy vedle sebe téměř v jedné rovině a na abstraktním pozadí ‹čer=ném›. Ale už v pohybu forem je patrna stopa nového prou=du. Ačkoliv kresba postav je tuhá, mode=lující barva, jíž jest zachována svěžest jasného základního to=nu, v částech temných i svě=tlých, svou bo=hatostí uvolňuje tuhý obrys. Barevné kontrasty, zlaté terče svatozáří odhmotňují černou barvu pozadí, pře=máhají neprůsvitnost její. Barva jest plynná ‹až k bílé›,



Český mistr: Levé křídlo skládacího oltáře.
‹Uvnitř.›

stupnice barev postupuje od nejhlubšího stupně sytosti k tonům světlejším a světlejším, nikdy k temnějším. Tím zachován jest celku jasný zářivý povrch a průhlednost tónů, která upomíná na starý barevný styl a velmi těsně sbližuje obraz se současnou miniaturou. Naturalistická tendence je patrna ve snaze odlišit obličeje a osobnostem současným dát individuální znaky portrétu. Přes to však škola předpisuje některé výrazové konvence: hlavně široký a v proporcích silně vyčnělý nos v tříčtvrteční tváři, schematicky pracované ruce a pod.



Český mistr: Levé křídlo skládacího oltáře. (Zevně.)

Nepoměrně vyšší vývojový stupeň znamenají dvě křídla s k l á d a c í h o o l t á ř e z kostela sv. Magdaleny

u Třeboně ⟨č. 51, 52⟩. Tento obraz, který je typický pro konec 14. století, dokládá, že už všechny výtěžky nového směru malířského staly se majetkem pražské školy. Ovšem, že určité znaky lokální tradice dávají obrazu specifický charakter. Na levém křídle, dvou=stranně pomalovaném, vyobrazeny jsou zevně tři svě=tice Kateřina, Magdalena, Markéta, pod trojitou arká=dou, uvnitř Kristus na hoře olivetské. Kristus klečí v skalnaté krajině porostlé křovím a stromy oživené drobným ptactvem se sepiatýma rukama před kalichem utrpení. Z oblak noří se anděl. V pravo na skalisku spí tři apoštolové, v levo objevují se vojáci přivedení Jidášem. Obraz je pojat jako skutečný výsek skuteč=nosti s určitou prostorovou hloubkou, s formami roz=sazenými v pevných distancích prostorových. Na této tabuli ⟨stejně jako na druhé⟩ můžeme vyšetřovati zá=pas malíře o opticky správnou illusi skutečnosti a snahu potlačit primitivní malování pojmové. Primitiv, dokud si neuvědomí optickou podstatu vidění, maluje to, co o skutečnosti ví, méně co vidí. Odtud maluje předměty v proporcích příčících se všem zákonům vidění. Ví, že kdesi v krajinné dálce je skála, strom, budova atd. Na=maluje je tedy v obraz, ale v měřítku, neodpovídajícím zrakové visi, stísní vše blízké i daleké v popředí, každý předmět skutečnosti je mu pojmem, který je povinen vyjádřit. Naturalistické snahy potlačují pojmové ma=lování, vědění zaměňují viděním, a snaha, ztotožnit vi=děný úsek skutečnosti s jeho malířským výrazem, vede k vyvození nových principů malířských. Tento zápas s formou lze stopovat v našem obraze. Ovšem v obec=

ném vývoji je tato fase doložena daleko dříve a skvě=
leji vlašským uměním počátku 14. století. Oltářní obraz
je ve formě velmi závislý na vlašském umění. Přejímá
řadu konvencí forem běžných v italské tradici. Tak
vymezení krajinného obzoru nakupením pevných, kon=
venčně formovaných hmot skal, konvenční formy
stromů, keřů, trav i ptactva, můžeme stopovati od mi=
niatur XIII. stol., od benátských mosaik ⟨zejména
Christus v Getsemane v chrámě sv. Marka z XIII.
stol.⟩ až k Giottovi. Sdělujícím prostředníkem byla
miniatura. Jen ve figurách obrazu lze pozorovati znaky
odvoditelné z domácí tradice. Malíř zápasí s proporcí
figur v hloučku vojáků i spících apoštolů, hmotnou
rovnováhou figur i obklopujících forem. I malířské pro=
středky jsou zcela odlišné od prostředků školy Dětři=
chovy. Jako přežitek zůstalo v obraze symbolické chá=
pání červeného nebe se zlatými hvězdami; ostatek obra=
zu je však vyjádřen jako optická jednotka. Víme, že po=
třeba jednotného světelného media potlačovala barvu
ve prospěch nového prvku světla jako konstruujícího
jednotícího prvku. Barva hověla tomuto požadavku
ne už jako kvalita ve své barevné různosti, nýbrž jako
prvek, s nímž lze sloučiti určité kvantum světlosti nebo
tmavosti tonu. Obraz byl konstruován tónem temným
a bílým a barva přidána byla jako charakterisující, ko=
lorující prvek. Tak skály, stromy, figury, tváře i roucha
jsou konstruovány hnědým dominujícím tonem, čer=
veně, modře, žlutě kolorují povrch forem. Nejiná je
i funkce stříbra a zlata v svatozářích, v přilbách a odě=
ních vojáků. Dílo téže ruky je křídlo zobrazující z mrt=



Český mistr: Ukřižovaný.

vých vstání na líci, na rubu apoštoly Jakuba ml., Bartoloměje, Filipa.

Votivním obrazem a těmito fragmenty oltáře jest v Rudolfinu vytýčena vývojová dráha české školy malířské v 14. století. V 15. stol. ztrácí už svoje čelné vývojové postavení a německé školy přejímají vedení vývoje v střední Evropě. Všechny ostatní obrazy české školy malířské lze zařaditi mezi výše uvedené obrazy, vymezující vývoj v 14. století. Tak i význačnější obraz Ukřižovaného, ⟨č. 52 A⟩ rovněž z třeboňského okolí, blíží se nápadně stylu křídel oltáře.

Zvláštní skupinu v české škole malířské tvoří tabulové obrazy Madon s děckem. Tradice tohoto typu sahá u nás až do první čtvrti 14. století; že tento typ nevyrostl v Čechách, svědčí nejstarší obraz Madonna Doudlebská, která je nepochybně dílem italského umění a kterou lze přičleniti k onomu řetězu obrazů Madon, jehož první členy tvoří byzancké ikony a poslední členy díla školy sienské a pokračovatelů Giottových. Madon tohoto typu je zachováno značné množství a během 14. stol. mění se jejich forma, jak zrála česká škola malířská. Valná část těchto obrazů je nám zachována až z 15. stol., kdy už problémy naturalismu úspěšněji prolnuly malířskou formu, nicméně původní typ udržuje se houževnatě. Čechy přidaly k typu v Italii běžnému novou komposiční složku. Obraz Madony je vložen v plasticky vystupující plochý rámec, který je pomalován obrazy zemských světců. Tři obrazy ⟨II. č. 55, 56 a nečísl. obr.⟩ rudolfinské sbírky jsou už z 15. století, nicméně celkový



Český mistr: Marie s dítětem a deviti svatými.



Český mistr: Zvěstování Marie.

charakter starších obrazů je v nich zachován. Postavy madony i světců jsou isolovány v zlatém, plastickým ornamentem zdobeném pozadí, tóny temných valeurů (hlavně temná modř a ostrá červeň) ostře obrážejí obrys forem ve světlé ploše pozadí.

S povahou české školy obeznamují dobře Zemští patroni z posledních let 14. století (nečíslovaný obraz). Umístění figur v arkadách a celá komposiční osnova prozrazuje vliv miniatury, jako komposiční předlohy. V arkadách ve dvou řadách rámem ve formě kříže dělených rozsazeny jsou postavy osmi světců a donátora. Zlaté pozadí rozlévá se za architekturou i postavami. Ostrá kresba, modelace, barva, nízký valeur a určité znaky v proporcích těl, v typech, odkazují nás k tradici pražské školy malířské.

V 15. století nejsou specifické znaky české školy už vymožeností vývoje, vymezují jen povahu umění lokálního okruhu. Tento okruh rozšiřuje se a už nastává líšení jednotné dosud školy v menší celky, jichž povaha se hrání obyčejně v územích vlivu cizí školy vysazených. Jednu takovou třídu dokládají v galerii »Tři výjevy ze života sv. apoštola Jakuba (č. 53. ABC), ze školy česko-slezské, ale ty už vysoké umělecké a vývojové hodnoty nemají. Zatím přesunulo se těžiště malířského vývoje střední Evropy do sousedství a rozložilo se skoro současně po několika střediscích.



Český mistr: Skládací oltář.

NĚMECKÉ ŠKOLY.

Vůdčí postavení ve vývoji malířství na počátku 15. stol. zaujal po Praze Norimberk. Kulturní souvislost obou měst je historicky prokázána a umělecká závislost Norimberka na Praze zjištěna. Husitské zmatky, které zneklidnily království na několik desítiletí a přitlumily prudký vývoj českého malířství, zaháněly do Norimberka a jiných sousedních německých měst český živel, který svoji kulturní váhu osvědčoval hlavně ve výtvarném umění. Jen velmi nepřesnou představu o stylu školy dá Umučení sv. Barbory ⟨č. 735⟩ z ruky některého následovníka Wohlgemutova. V polovině 15. století stylové rozdíly jednotlivých německých škol jsou patrnější a patrnější. Výtvarné projevy liší se jednotlivými stylovými znaky a konvencemi formy a odvolávají se k různým, často velmi blízkým střediskům. Historicky zajímavé zjevy



Wohlgemut⟨?⟩: Umučení sv. Barbory.

vyskytují se na periferiích lokálních škol, kde nastává prolínání znaků a výtěžků jednotlivých škol a assimilace obou v nové stylové útvary.

Výsledkem nárazu vkořeněné lokální tradice s pokročilým a životodárným uměním italského Severu jest tyrolská škola 15. století, jejíž středisko bylo patrně v Brixenu. Ačkoliv většina děl tohoto okruhu je anonymní, přec vnitřní příbuznost nutně je kupí pod společné heslo. Typicky vyhraněn jest styl této školy v Mich. Pacherovi, v němž lze už stopovat vliv vynikajícího hornoitala Mantegny. V tradici, kterou charakterisuje vývoji tyrolské školy Pacher, je umělecky zakotven obraz Madonny ‹č. 689› z druhé poloviny 16. století.

Sbírka společnosti postrádá památek téměř všech uměleckých škol 15. století a řada anonymních obrazů jihoněmeckých mistrů je už pozdního data, kdy význam lokálních škol se umenšuje a síla jednotlivců dává širším okruhům směr a cíl. Tak uvádí nás do středoněmeckého střediska umění, jemuž dostalo se těchže příznivých podmínek, které byly vyhrazeny na počátku 15. století Norimberku. Jest to Augšpurk. Obsažný život kulturní i politický, jakož i styky s Italií a Holandskem podporovaly v městě řemeslem a obchodem bohatém i rozkvět umění. Přímo z domácí půdy roste Hans Holbein starší. Jím dostává se škole individuality, která vyrostši z řemeslného průměru školy, zahajuje řadu výtvarných zjevů významu daleko nadlokálního. Sbírka v Rudolfinu chová díla prvního řádu z ruky augšpurského mistra: Dvě křídla



Hans Holbein st.: Křídlo skládacího oltáře.

skládacího oltáře ⟨č. 377-378⟩ pomalovaná vně i uvnitř. Na levém křídle zevně zobrazen jest sv. Tomáš a Au= gustin, uvnitř sv. Vilibald, Lucie a Kateřina a smrt P. Marie. Pravé křídlo zdobí vně postavy sv. Ambrože a Markéty, uvnitř obrazy sv. Barbory, Appolonie a Rocha; ve spodní části obraz sv. Otilie vykupující duši krále z očistce. Jest to dílo reliefního stylu, při němž schematicky perspektivické prohloubení prostoru a zkrácenina nedovede vyvolat ilusi prostorové distance a prostorové souvislosti tvarů. Důsledné chiaroscuro ⟨modelace barvou šedou a bílou⟩ zvyšuje tvrdost, ne= ohebnost forem a ostrost obrysů.

U Holbeina staršího zřetelně vyhraněn jest styl oněch znaků, které jsou společny všem středoněmeckým ško= lám a které zvláště v Augšpurku došly nejplnějšího vý= razu. Středoněmečtí mistři jsou opřeni o tvárný prvek, který podřizuje si všechny ostatní malířské prostředky — o linii. Jejich linearismus je krajní a důsledný, každé dílo, byť podíl barvy byl v konečném výrazu značný, je lineárně zkonstruováno a forma do posledních dů= sledků linií vymezena. Dílo jejich má téměř kresebný charakter, valeury kulatí formu jen nesměle a barva jen koloruje. Linie vymezuje plošnou i prostorovou komposici, opisuje hranice objemů, jich rozpětí i tvar. Linie ovšem, jako každý tvárný prvek, připouští roz= manitost systémů a různost stylové formy jednotli= vých škol je podmíněna růzností tvárných method. Augšpurská škola a v ní Holbein starší je z nejlepších representantů lineárního stylu. Holbein a většina jeho vrstevníků svým světovým názorem, cítěním i náladou,

tak, jak se projevují v jejich díle, tkvějí ještě v době čistě gotické a v její tradici. Tato nálada připouští jistý okruh výtvarných představ, dává obsah jejich myšlení, cítění i vyjadřování se. Ale už na počátku 16. století o málo mladší mistři nadýchali se v Augšpurce vzduchu, který vál z Italie přes Alpy a kvapně měnil životní názor, který dával duchovému životu nové hodnoty a umění zdroj nové inspirace. Nejplněji vybila se nová životní nálada v Hansu Burkmairovi, o málo mladším vrstevníku Holbeina st. Burkmair první přijímal nové možnosti uměleckého výrazu, které sdělovala severu Italie. Byl první umělec německé renaissance a to nejen přejímáním renaissanční formy předmětně jako malované architektury, ornamentu a pod., ale i vnitřním tvárným systémem, odpovídajícím novému chápání formy. Dva obrazy císaře Jindřicha II. a jeho choti Kunhuty v nadživotní velikosti ⟨č. 128, 129⟩ jsou velmi dobrou ukázkou umění augšpurského mistra. Pozorujeme, jak smysl pro formu se změnil. Komposice je volnější, širší, proporce těl mohutnější, tvary plnější, oblé, volněji se kulatící. Barva a valeur nejsou tísněny linií. Valeur zvyšuje relief ve volném rytmu zakřivených ploch, barva rozlévá se široce a mimo kolor dává obrazu dominanty, podporující ná=



Hans Burkmair: Sv. Kunhuta.

ladový a symbolický živel. Rostlinný ornament nad hlavami figur vykazuje znaky renaissanční stylisace a je vpraven v obraz už jeho organický tvar, nikoliv jako arabeska v ploše rámu.

Nicméně i tlak malířství z Nizozemí byl v městech středního a jižního Německa patrnější. Hlavně města blízká Flámsku, jako Basi= lej, v němž burgund= sko=flámské malíř= ství od poloviny 15. století dávalo vývoji směr; mnohá díla ba= silejské školy lze od= voditi přímo z mistra z Flémalle. Ještě sil= něji a úrodněji přelilo se flámské malířství do elsaského Colma= ru, jehož největší malířský příslušník, Martin Schongauer, byl zdrojem inspira= ce a poučení všem školám na východě. Z Colmaru přesunovalo se těžiště vývoje na jih, prošlo Strassburg, Stuttgart, Ulm a Kostnici. Nejvýznamnější pro vývoj německého umění v této chvíli jest výměna malířských hodnot mezi Colmarem a Norimberkem, mezi Schongauerem a Düre=



Německý mistr: Podobizna dívky.

rem. Ke konci 15. století obnovil Norimberk svoji pověst nejvýznamnějšího uměleckého střediska. Několik uměleckých proudů se skřížilo a zalilo svým uměleckým bohatstvím město. Flámské umění nacházelo ke konci 15. století v Norimberce stálé odběratele a Gossaert, nebyl-li v městě osobně, nebyl veličinou neznámou. Jacopo de Barbari přinesl tam malířské zkušenosti, jež vybojovala severní Italie, theoretické výtěžky a nauky, Schongauer byl tam nejobdivovanějším mistrem. V tomto prostředí vyrostl Albrecht Dürer. Všechno, co Norimberk mladému umělci dával, v krátku ztrávil a záhy ohlížel se po novém poučení. Znal domácí, znal Flámy, naučil se nově objevené vědě anatomické, nauce o linii, zákonech perspektivy přinešené z Italie. V podstatě byl malíř linie. Snad odtud i sklon jeho k dřevorytu, umění přísně lineárnímu. Theoretické



Albrecht Dürer: Madonna s kosatcem.

poznatky, kterým učila Italie, daly mu nový malířský zrak a naváděly ho k novému chápání přírody. Před ním přejímal německý malíř většinu výrazových konvencí od svých mistrů, maloval, jak se učil, ono vývojové plus v chápání světa a přírody vkrádalo se bezděčně a zvolna v jeho dílo. Dürer byl však postaven před problém jako jedinec v bitevní čáru. Chápal rozpor konvenčního výrazu se skutečností a celý jeho malířský vývoj lze odtud definovati jako zápas s přirozeným tvarem, s přírodou. Zápas tento nebyl však toliko věcí malíře, byl i záležitostí člověka. Souvisel těsně s přerodem světového názoru, který dál se od let na italské půdě, pro nějž má historie úzké pojmy humanismu a renaissance. Ještě Burkmaira nedotkly se vlny nového duchového života v celé šíři a intensitě, chopil se jen zevních znaků jako umělecký novotář.



Lukáš Cranach: Starý pošetilec.

U Dürera však podmínily osud malíře i člověka. V podstatě byl Němec, tkvící celou bytostí v gotickém středověku, a náraz nových názorů prodloužil se na celoživotní vnitřní zápas. Z této základny roste Dürerovo umění. Malířská optika potlačuje pojmové malování více a více; poučené oko a ruka vybavují se ze starých formulí a předpisů. Odchází do Italie a je zajímavo, že poutá ho nejvíce ten, jenž nejpozorněji se zamyslil nad problémy života, světa a umění – Leonardo da Vinci. Vyrovnává se s každým problémem jako malíř ve svých obrazech a jako myslitel v theoretických spisech a časem dociluje vytouženého středu mezi uměním a přírodou, umělostí a skutečností. Velikost jeho umění nelze poznati v Rudolfinu. Madonna s kosatcem, nepochybně dílo jeho žáka, jest jen slabý odlesk jeho umění. Ale poskytuje představu o problémech, které řešil. Vidíme harmonickou komposici těla, architektury a přírody, nově pojaté lidství, obražené v gestu a výrazu Panny a Krista, lyrickou náladu ve vzduchu, v modré obloze,



L. Cranach: Podobizna mladé dívky.

rozkvetlém pažitu a křoví, révě a kosatci; zvýšenou schopnost modelace, teplou hloubku a plnost koloritu.

Malíř, který přímo z Dürera vyšel, aniž zdědil jeho přísnou methodičnost, hloubavost a vážnost, jest L u c a s C r a n a c h. Od Flámů, mezi něž často zavítal, naučil se zvýšení smyslu pro řemeslnou složku díla, pro skvělost barevného povrchu, čistotu techniky, od Dürera smyslu pro skutečnost a větší míře vcítění se v přírodu. Ani pro něho nebyl nový duchový život otázkou osudu. Zmocnil se jeho lyrických složek a vlastní malířské problémy přizpůsobil poněkud lehkovážně vlastním ideálům. Kde Dürer hmoždí se s proporcí nahého těla, aby vytěžil jeho matematické poměry a konstruktivní podstatu, spokojí se Cranach půvabným obrysem, povrchní modelací, propůjčuje mu smyslný výraz. Situace jeho obrazů, pokud nejsou náboženské, dosvědčují jejich určení pro měšťácké interieury, pro obveselení je obývajících. Z jeho dílny vyšly spousty obrazů, které zaplňují dnes kde kterou galerii, leč ne každé dílo, které nese jeho značku, je dílem jeho ruky. Obrázky, které nacházely odbyt, vyráběli v jeho atelieru po továrnicku jeho tovaryši, přikládal na ně jen svoje signum. Rudolfinum chová řadu dobrých Cranachových obrazů ‹číslo 158—165›, které vyznačují povahu jeho látek i rozsah jeho malířských možností. Z uměleckého okruhu jihozápadního vyšel i strassburský H a n s B a l d u n g, řečený Grien. Zdrobnělé umění Albrechta Dürera a Grunewalda je otištěno v jeho díle. Ani Grunewaldův šerosvit nedovedl ovlád-

nouti tvárnou silou jeho dílo, ani Dürerův kolorismus
nezmohl struktivní podstatou Baldungovu formu. Ko=
loroval pro barvu samu, zlákán její smyslovou přitaž=
livostí, zpestřil svoje plátna sice s komposiční rozvahou,
ale bez hlubší tvárné logiky. Objekty, které s oblibou
umísťoval v prostor,



Hans Baldung: Mučednictví sv. Doroty.

maloval spíše pro
jejich barevný po=
vrch, než pro hod=
notu jejich objemů
a forem. Mučedni=
ctví sv. Doroty ‹čí=
slo 27› v posněžené
krajině, rámované
architekturou, hu=
stě zalidněné a vy=
zdobené, je dobrým
dokladem jeho u=
mění.
Dovršitelem vývo=
je německého umě=
ní 16. století, malí=
řem, v němž sou=
středila se tvárná
potence všech škol, jest H a n s H o l b e i n m l a d š í.
Vyšel z augšpurské školy, navštívil Basilej, na dvojí
cestě do Londýna prošel Flámskem, v Londýně ze=
mřel. Holbein byl humanista v pravém smyslu slova.
Člověk vysoké duchové kultury, vyrovnaného, smír=
ného názoru na svět, s humanisticky vyvinutými esthe=

tickými pojmy, přesvědčený o samoúčelnosti uměleckého krásna, proto klidný a rozvážný jako tvůrce. Výtěžky, které nabízely okolní školy, přivtělil ku svému majetku, ale v konečné výslednici jeho umění zahlazeny jsou patrné stopy vlivů pečetí vysoce umělecké osobnosti, která geniálně shrnuje a dovršuje obsah i smysl vývoje. Burgundsko, které navštívil, působilo naň svým uměním komposice a portrétu, obrazy italské provenience poučovaly o žhavém úsilí o nový výraz, o přirozený tvar a abstraktní malířské krásno. Ale i starší německé umění lákalo svým vážným citovým obsahem ⟨Tanec smrti⟩. Flámové nabádali k přesné formě, pevné linii, a tuze vykutému reliefu. Holbein jest umělec, jehož apercepce i malířský výraz jsou lineární. Hloubku jeho vcítění v přírodu, sílu abstrakce osvědčuje portrét; v ostře zakreslených liniích jest uvězněn život individua, obražen jeho charakter, zvýší-li valeur relief, k lineární charakteristice mnoho nepřidá. Portrét Lady Vauxové ⟨číslo 379⟩, replika většího vídeňského obrazu, poprsí dámy v temně zeleném pozadí, v černém šatě, hermelínem lemovaném, v anglickém čepci, s karafiátem v ruce, poučuje o přísném systému lineárním, jemnosti tonu a zdrželivosti kolorující barvy. Staré kopie dvou variant podobizny Erasma Rotterdamského ⟨číslo 380, 381⟩ dávají představu o stylu jeho díla před konečným odjezdem do Anglie.
Německé malířství v 17. století je lákáno přitažlivou silou k Flámsku. Z tohoto vývoje nedokumentuje Rudolfinum ničeho. Značně daleko v tomto vývoji jest vkloubena osobnost malíře Adama Elsheimera



Hans Holbein ml.: Podobizna Lady Vauxové.

⟨Adamo Tedesco⟩ ⟨číslo 200⟩, vyrostlého v římském ovzduší po roce 1600, ale dospěvšího k velmi per= sonelnímu chápání přírody a tvárnému výrazu. Vliv jeho umění byl značný, působil na mnohé italské a francouzské umělce, a umění malířů arka= dické krajiny v Holandsku lze odvoditi přímo z jeho díla. I Rembrandt mu vděčí za leckterou složku svého umění.

FLÁMSKÉ MALÍŘSTVÍ.

Časově rozsáhlé, umělecky a historicky významné umění Nizozemí je ve sbírkách Společnosti zastoupeno jen ve zlomcích, ač početně převyšuje památky malířské jiných uměleckých teritorií. Není tu prvních vývojových spojek, které dávají pochopiti jeho vkloubení v souvislé pásmo vývoje středověkého malířství. Složité a překvapující vývojové drama, které klade na severu Francie řadu výtvarných problémů, zůstává nedoloženo. Nizozemí dovršuje v XV. století onen podivuhodný vývojový proces, který v dřívějších stoletích souběžně odehrával se i na pravém břehu Rýna, u nás a v Německu, ale nedospěl svého vítězného vyvrcholení. Půjčku, kterou gotické umění francouzské dalo na počátku 14. století Italii, vrací tato brzy zpět. Gotické umění obdařilo italské umění, které dosud žilo ze zbytků staré poantické tradice, novou vitální silou. Živé chápání přírody přemohlo výrazovou konvenci, nově postřehující oko potlačilo schemata a formule a naturalistické tendence slučovaly úspěšně abstraktní zákony formy s optickou empirií. Vyrostla nová umělecká zákonnost a methodičnost. Ve Francii, která přijala tuto uměleckou splátku, sloučilo se italské umění se starou gotickou tradicí, která ovšem dala dalšímu vývoji směr, ale podstatné problémy, kterým učila Italie, staly se ve francouzském malířství hlavním agens vývoje. Tato vývojová fase umělecky vrcholí v severním území Francie a sděluje se sousedním flámským provinciím.

Flámsko přejímá ve vhodné chvíli všechny výtěžky nového malířství, uzrálé v dílech velkých individualit. Všechny jeho možnosti soustředily se v jménech bratři z Limburka, Clause Slütera a Huberta van Eyck. Je zajímavo, že druhá větev vývojová, kterou jsme stopovali Čechami a Německem, měla nepoměrně méně životních podmínek. Její proud nepřekročil nikdy břehů Rýna a nejsilnější umělecké centrum Kolín spíše z Francie přijímalo než vydávalo. Opakoval se tedy o století později známý proces ranní gotiky. Tehdy dával jih, nyní sever. Rozřešení naturalistického problému nedospělo nikde jinde takového úspěchu, jako na území francouzsko-flámském. Podstatné otázky prostorové komposice byly rozřešeny do té míry, že obraz přepisoval optickou jednotu skutečného prostorového výseku. Pojem perspektivy se rozšířil; mathematičnost lineární perspektivy byla dostižena přesnou znalostí prostorotvorné moci valeuru a barvy, vyjadřující přesně světelnou a atmosferickou náplň prostoru. Všechny tvárné prvky byly dovedeny k vrcholu svých možností, příští století až do naší doby rozsahu malířských problémů v zásadě nerozšířilo; vývojový klad šel jen v stopách už předepsaných. Ovšem, že nové umění probíjí si cestu zvolna a jen ve svých geniálních individuích dosahuje vrcholu výrazových možností. Miniatury z počátku 15. století, většinou anonymní, a tabulové obrazy (hlavně portréty) dovádějí nás přímo k prahu umění bratří van Eycků, které zdálo se dřívějším historikům zjevením a zázrakem. Moderní věda o umění (Max Dvořák) vyložila tu

jednu z nejtěžších historických otázek. Tento vývojový proces nutno si uvědomiti, máme-li pochopiti flámské umění od počátku 15. století až k jeho pokračování v Holandsku v 17. století. Následující vývoj obohacoval a detailoval malířský názor, jeho podstaty však neměnil. Výrazových možností přibývalo a obraz sbližoval se s optickou skutečností více a více, ale podstata abstraktní malířské formy se nezměnila. Zákony komposice obohacovaly se o nové předpisy, ale všechny lze zredukovati na základní poučky, které vyvodilo umění 15. století.

Flámské umění pochopilo svůj naturalistický úkol v zorném úhlu, který vyměřil raçové disposice zcela odchylně od úkolů, které si položilo současné umění italské. Italské umění, jakmile vyšlo vítězně ze zápasu o formu, blíží se krok za krokem k vypěstění pojmu předmětné krásy, který vytyčuje umění cíle. Vytváří pojem krásného těla, krásné krajiny, krásné scény, pojem jakési předmětné synthesy, která stírá z jevů, z reálna individuálnost, srovnává je v jakousi normálu, abstraktní typ. Italské umění idealisuje svět jevů. Flámské umění naopak se zálibou čerpá sensace ze života a přírody v různotvárnosti jevů, sleduje konkretní tvary přímo s popisnou přesností, zhusta s jakousi tvrdošíjností pod úroveň naší představy přírodního krásna. Flámské umění pojímá život a svět realisticky. Tato různost malířského názoru nemá ovšem nic společného s čistou formou a hodnotou uměleckého výrazu. Nemůže být také uměleckým kriteriem. Osvětluje spíše čistě lidskou základnu dvou



Jan Gossaert a Coxcie: Skládací oltářní obraz.

národů, raçovou náladu duševní a organisaci. Nemá také nic společného s naturalismem formy, o němž byla výše řeč, jako o prvku společném všemu umění 15. století.
Rudolfinská sbírka nedokumentuje první články vý= voje flámského umění v 15. století. Nemá vůbec díla některé flámské školy 15. století, mimo dva obrazy ne sice přímo flámské, ale od flámské malířské tra= dice odvislé. S prvním flámským dílem potkáváme se ve sbírce až v 16. století, kdy flámské malířství opou= ští starou tradici a převádí vývoj v novou dráhu. Flámské umění po bratřích van Eyck má přesně vy= mezený cíl, stanovené prostředky. Naturalistické pro= problémy v podstatě jsou zmoženy, methoda určena a vývoj jde přímočárně v před. Možnosti výrazu však množí se od díla k dílu, od umělce k umělci. Láska k detailu, která vyznačuje všechny primitivy a flám= ské zvlášt, nutí k přesné, čisté, pečlivé práci a vede k přepyehu forem. Relief tvarů je tvrdě, ale pružně budován, konstrukce forem je přesná a její funkce ve formě poučně a určitě vyjádřeny. Formy mají čistý, ostře ražený obrys, vnitřní kresba je pečlivá až pun= tičkářská. Každá nejmenší vlna reliefu je sledována s upiatou pozorností na skutečnost, jen v obraze je poněkud více utužena a upoutána ve služebnosti kom= posice a celku. Linie dává formě základnu, půdorys, spíná kovovým poutem objemy, člení hmoty, valeur barvy vzdouvá povrch forem, barva konečně zaha= luje skvělým, nedostižitelným koloritem. Všechny methodické a vnitřní umělecké vymoženosti flámských

škol jsou zvýšeny v účinu technickými prostředky a zkušenostmi nepřekonatelné výše. Umění čisté kresby je překonáno znalostí účinu podmalování čistých tónů, podložených zkušenou rukou pod barvu, barvy nasazené v lazurách, v průhledných na sebe skládaných a kombinovaných vrstvách, skvělosti emailu, podivuhodné soudržnosti a pevnosti. Toť kultura ruky a řemesla učící s jistotou přemáhati hmotnost prostředků, syrovost barvy a snižující její materiálnost při vší péči o její těsto a čistý barevný charakter. Flámská tradice uchovává svému umění přísný gotický ráz a realistická tendence, kupící v obraz s jakousi nemírností jevy odpozorované ze života okolního a nesouvisející přímo s ideou obrazu, nedovede nikdy setříti hluboce náboženský charakter a primitivismus malířské představy. Ovšem časem tyto



R. van Orley: Apollon a Sibylla.

realistické snahy nabudou v některých umělcích takové váhy, že přinutí je hledati zdroj inspirace přímo ve skutečnosti a obraz skutečného života učiniti jedinou úlohou díla. Tito umělci, z nichž Quentin Massys je nejtypičtější, při=pravují, ne=li ve formě, aspoň v ná=zoru příští rea=lismus severních provincií. Obje=vují se ve chvíli, kdy ve vývoji flámského malíř=ství děje se vážný přerodný proces. Od času, asi tak od třetí čtvrti 16. století, budí díla italského umění ve Flámsku živou pozornost malířů. Obdiv, který bu=dila flámská díla svou bezvadnou a nedostižitelnou technikou, je vy=



Hans van Conicxloo: Herkules na Olympu.

vážen obdivem Flámů pro italské umění, obdivem, který zasáhl přímo ke kořenům malířství a vzbudil tvůrčí nepokoj. A záhy malíři cestovali do Italie pro poučení. To, po čem dychtili, převracelo jaksi jejich

zděděnou malířskou víru na ruby. Ztrácí se stará gotická náboženská tradice a je nahrazována novým, humanismem vypěstovaným světem představ, popírá se methoda domácí tradice, nevěří se už tolik linii jako dříve, valeuru není vyhrazena tvárná funkce, od barvy úzkostlivě isolovaná, naopak barva a va= leur slučují se po základě italském s barvou v ne= dílný tvárný prostředek. Barva nezachovává už svoji jednotu koloristickou, podléhá zákonům změny vlivem světelné reakce, lokální tón jest měněn, přebarvován a odbarvován. Ztrácí se statický klid flámské kompo= sice, nahrazen hybným rytmem živého dramatického pohybu, ztrácí se kresebný charakter formy, opírající se o ostrou linii, a šerosvit, hovící výrazu atmosféry, obklopuje formy, tvoří jakési pojivé medium, v kterém ztrácí kresba svoji výraznost, a objemy svoji napiatost a tuhost. Uvolňuje se i řemeslná disciplina: drobná, úzkostlivá práce štětce nahrazena prudším tahem, hu= sté, mnohonásobně hnětené těsto barvy, řidším, efekt= nějším pigmentem. Ovšem že první povláštění malíři nedovedou se zbaviti rázem staré tradice a mnohá ctnost starého flámského malířství zůstává v jejich dí= lech, přes to, že vyznávají novou víru. Typický pro dobu přechodu je J a n G o s s a e r t, řečený Jan van Mabuse, který je z prvních (počátkem 16. století), kteří cestovali do Italie. Na Gossaertovi lze zjistiti, jak ne= poddajný byl duch starého flámského malířství. Sbírka v Rudolfině má z jeho ruky obraz (230), který jest z nejlepších jeho děl vůbec. Jest to s t ř e d n í p o l e c h r á m o v é h o t r i p t y c h u, který uloupen z Mo=



Petr P. Rubens: Mučednictví sv. Tomáše.



Petr P. Rubens: Sv. Augustin.

lína, zdobil hlavní oltář chrámu sv. Víta v Praze. Jest tu zobra= zen sv. Lukáš, patron malířského cechu, an portrétuje P. Marii s děckem v bohatě architektonicky čle= něné síni. V průhledu architekturou opako= ván týž motiv ve va= riantě. Gossaert přes všechny znaky, u= svědčující ho z lásky k Italii, zůstal Flá= mem do posledního nervu. Jeho italofilství omezilo se na některé zevní znaky: zálibu v hlubokém prostoru, zaplněném bohatou architekturou, v níž osvědčuje malíř s jakousi oká= zalostí svoji bezpečnou znalost lineární perspektivy. Architektonické formy, které se ve Flámsku skládaly v obraze dotud z prvků gotických, odpovídají novému stavebnímu systému — renaissanci, ale figury ve svých proporcích, vnitřní formě tkví zcela v staré malířské tra= dici a pozorujeme zcela jasně, přes to, že malířská stránka celého obrazu je jednotná a stejnoměrná, patrný rozpor mezi vznosnou, hladkou a ohebnou formou

renaissanč= ní architek= tury a goti= ckým, tvr= dým, poně= kud schematickým po= jetím lidské= ho těla. Že však nové záliby nepotlačily v něm starých est= hetických pudů, to do= svědčuje gotická fontá= na v nádvoří



Petr P. Rubens: Zvěstování.

v pozadí obrazu vsazená. Zájezd do Italie nedovedl sprostiti Fláma zděděných výrazových konvencí. Už předmětné pojetí obrazu usvědčuje ho ze vkořeněné tradice, kterou dědil přes Massyssa a Gérarda Davida od starých primitivů. V opakování motivu malujících sv. Lukáše vidíme stopy primitivního pojmového ma= lování, které zdůrazňuje obsah obrazu násobením dě= jové akce, přehlížejíc logickou jedinečnost optického postřehu. Nezlákalo ho ani italské »krásné« tělo, zů= stává věren staré tradici i svému vychování, jemuž není žádné individuum předmětem nemalířským. Ob= hroublé postavy sv. Lukáše i Panny neliší se v ničem

od flámských typů jeho předchůdců. I v tom, jak postavy umístěny jsou v prostoru, najdeme stopu starého komposičního schematu, které bylo přivtěleno formě architektonického prostoru, přejatého patrně z italské předlohy. Flámská jest i vnitřní komposice figur, sklad objemů a forem; široké hranaté proporce těl, tvrdé, do schemat se ukládající záhyby draperií a určitá neohrabanost v gestu poukazují na flámský malířský styl. Malířská forma obrazu je vrostlá ve flámskou tradici, přes to, že viděti jest mnohé poučení z Italie přivezené. Obraz má tvrdý kresebný charakter, linie svírá a vymezuje pevně plošnou i prostorovou komposici. Po atmosferické perspektivě, kterou dovedně řešila Italie 16. stol. šerosvitem a sfumatem, není u Gossaerta nejmenší stopy. Formy ukládají se tvrdě ve vzduchoprázdném, čirém prostoru, jeho imaginární průhlednost činí předměty v největší vzdálenosti jasně viditelnými se všemi detaily. Obloha upevňuje formy v pozadí bez ohledu k atmosferickému obsahu prostoru.

Příklad Gossaertův byl následován. Brzy po něm putoval do Italie van Orley, pak Floris, konečně Coxcie, »flámský Rafael«. Nemůže být poučnějšího příkladu toho, jak se kvapně měnila tvářnost flámského malířství, než srovnání částí svatovítského triptycha, Coxciem malovaných, se středem Mabusovým. Levé křídlo, oboustranně malované, zobrazuje (č. 231) zevně sv. Lukáše sedícího a píšícího na desce, s evangelickým symbolem, uvnitř Umučení sv. Jana evang.; pravé křídlo uvnitř sv. Jana na Patmu, zevně sv.

Jana evang. s knihou na klíně a symbolem u nohou. Coxcie byl už učelivějším žákem Italů a ochotněji zapomínal lekcí doma nabytých. Renaissanční hnutí strhlo ho zcela; opanovalo jeho světový názor, změnilo jeho malířskou methodu, techniku, změnilo i malířský výraz. Aby bylo ujasněno, jak rychle vymírala stará flámská tradice, všimněme si nejprve změny čistě malířských složek. U Coxcie pojetí obrazu je už zcela v humanistickém duchu renaissance, učí se scénické dramatičnosti a hybnosti forem a s ní spojené komposici. Po ostré kresbě, linii není stopy pod barvou, která oblévá formu, stírajíc ostrost a hrotitost mezí. U Coxcie vidíme už naučené tvoření sfumatem, vyjádřeným účelným odstupňováním a promísením barvy a valeuru. Obraz je zaplněn vzduchovou atmosférou, která hustě ‹viz bouři v pravém křídle› nebo řídce prostupuje prostor, zachycuje se na tvarech, oblévá je, měkčí a smývá jejich obrysy úměrně s rostoucí vzdáleností. Valeur spojuje se s barvou a dělí se s ní o tvárnou vládu, není již prostředkem koloristickým. Valeur lne více k světelné stránce jevů, a třebas že jest ještě daleko do plného pochopení světla malířsky, zárodky důsledného šerosvitu tu tkvějí. Barva jako kvalita nelpí na tvarech jenom jako nositel nálady, nýbrž účinně pomáhá budovati relief forem a prostorovou hloubku obrazu. Nezachovává už svůj jednotný charakter a stejnou barevnou sytost. Její spojení s valeurem nutně ji vysazuje rozkladu podle potřeb reliefu; jsouc hluboká a sytá v hloubkách reliefu a v stínu, bledne a ustupuje odbarvující síle světla na vrcholech

reliefu; nezachovává jednoty lokálního tónu, nemajíc již úlohy koloristické. S formou mění se i řemeslná stránka obrazu. Úzkostlivá péče o materiál, o čistou práci, o soudržnost barviva i jeho zpracování ustu=



Petr P. Rubens: Vypuzení z ráje.

puje briskní, poněkud silácké technice. Cistá, svěží barva smaltového povrchu, která kryla bezpečně podmalované tóny, je nahrazována směsí barev na paletě, které snižují pak v obraze jasnost a průhlednost pigmentu. Charakter obrazů neprýští už z jednotného stylového vyškolení umělců, mění se podle vzoru, kte=

rý malíř následoval. Flámské malířství té doby je podivná směs manýr a technik, ale žádné dílo nevyroste k úrovni ukázněného, vyrovnaného malířského projevu. Nejslabší individuality propadly už zcela ma=



Cornelisz van Harlem: Obrácení Šavla.

lířskému bombastu a manýře. Příkladem tohoto úpadku jest van Orley ⟨č. 526. Apollon a Sibylla⟩, Conicxloo ⟨č. 151. Herkules na Olympu⟩ a Floris, který odchoval velkou řadu žáků, kteří rozměňovali malou minci jeho umění více a více ⟨č. 719. Příbuzenstvo Kristovo⟩. V celku vnášejí malíři nového směru do vývoje málo positivního; největší a snad jediný výtěžek nového hnutí je obeznámení s novým tvárným

prvkem — se šerosvitem. Dosah tohoto objevu pro Nizozemí oceníme, sledujíce vývoj vlastního holand=ského malířství. Ve Flámsku požívali malíři italského směru značné popularity; moderní historie umění pro=



Gaspard Dughet: Hrad v horách.

vedla ovšem klassifikaci jich značně odchylnou od soudu současníků.

Poitalštěné umění flámské našlo svoje středisko výše, na sever od starých, malířských měst flámských v Antverpách, kde za příznivých vnějších podmínek rostly řady těch, kteří vyměňovali výtvarné statky mezi Italií a Flámskem. Lesk slávou zahrnovaných časem značně pohasl a je=li jméno jednoho Otty van Veen vyslovováno s úctou, děje se tak pro velkého jeho žáka Petra Rubense. Rubens je vkořeněn

zúplna v malířském prostředí antverpském na konci 16. století. Jako všichni první lekce uměleckého vy= chování poslouchal doma, pak šel přes Alpy a čerpal z velkých vzorů přímo. Pobyl řadu let v Italii, získal



Cornelis Huysmans: Italská krajina, večer.

jméno i bohatství a vrací se domů, do Antverp. Rubens, malíř nejobsáhlejšího nadání, nevyčerpatelné inspirace a invence, vrcholí, omlouvá a jaksi dává smysl flám= skému malířskému směru kolem roku 1600. Později zrozen, ušetřil si rozpaky předchůdců, tápajících v přechodné době myšlenkového i výtvarného názoru,

žijících představy jinde zrozené, národnímu duchu jejich nevlastní, s jakýmsi násilím a sebenucením. Rubens prosákl už zcela novým názorem, který je obsahem duchového života 17. století, byl katolík. Jeho poměr



David Teniers: Na vsi.

k umělcům pozdní renaissance byl už vyjádřen a jeho oko dívalo se už na svět a život v zorném úhlu barokního člověka, do určité míry kosmopolity, nových náboženských i lidských ideálů. Není zde místa studovati podrobně vlivy, ve kterých se Rubens umělecky vyvíjel. Jako všichni Flámové, stihl i on v Italii malířské školy s vůdci v čele, které historie navykla si jmenovati poněkud opovržlivě »manýristy«, kteří

však mu nebránili, aby viděl přes ně do nedávné minu=losti, k mistrům klassické renaissance. Jeho malířské ingenium zorientovalo se záhy, sloučilo poučky mistrů v jejich abstraktní podstatě v malířský názor. Rubens



Frans Snyders: Potyčka kohoutů.

jest barokní světem výtvarných představ a látek su=jetů, je barokní formou, názorem na tvar a komposič-ními principy. Rubensova komposice je patheticky dra=matická, vzrušná, poháněná mocným pohybem linií a hmot. Je ovládána rotačním principem, který řídí osnovu plošné, lineární komposice, který kupí objemy kol pev=ných rotačních os, který zvětšuje, nadýmá tvar, vlnivou, často násilně vyklenutou arabeskou. Leč v čem je Ru=bens nejvíce svůj a v čem překonal a vývojově do=

plnil vlašské barokní mistry, jest realisace základních obecných principů využitím krajních možností výtvarných prostředků, které dosavadní vývoj malíři dal. Jistota Rubensovy kresby, často až virtuosní, v smělých zkratkách těl, zauzlení údů, zachránila ho před nejasností a nepřehledností, přeplněných a často nepříliš vyběravě komponovaných pláten, ale podstata jeho formy spočívá v barvě. V barvě, které učil se u benátských mistrů i eklektiků, z které však vyvodil nové důsledky pro formu. Tvárné prvky, které u Benátčanů srovnány jsou v úměrný polyfonický hovor, rozloučil, ohodnotil valeur i barvu poznav její dramaticky výrazné schopnosti a neváhal využiti jich v smělých sestavách k cílům modelačním. Sestavil bohatou dosud nevídanou barevnou stupnici, barev žhavých, svěžích i lomených a neutrálních, tónů vysokých i nejhlubších, vyšetřil účinek sestav barev komplementárních, tónů teplých a chladných, zákonem kontrastu v krajních možnostech rozvířil plochu plátna vlnami reliefu, hloubkami prostoru a získal obrazu dalekoslyšnost výrazu. Disciplina Rubensova je rozmanitá, sleduje zamýšlený efekt, neohlížejíc se na methodickou důslednost, v snaze ohromit a získat pro sebe hned v prvním okamžiku oko. Forma jest vtištěna v plátno širokým gestem, prací kvapnou, v níž podřazuje se vše výslednému efektu, bez péče k jednotlivosti. Děl z jeho atelieru vyšlých je ohromná řada, leč jen málo z nich je dílem jeho ruky do posledního tahu štětce. Z jeho dílny vycházela pod jeho jménem plátna, nejčastěji objednávky, k nimž mistr jen místy ruku při=

ložil. Tak i oba rozměrné obrazy galerie v Rudolfině ⟨nečís. sál III.⟩, zapůjčené konventem sv. Tomáše, jsou patrně díla jeho atelieru. Ve sv. Augustinu pozor= nějším pozorováním zjistíme neúměrnost formy, vedle částí, které pro= zrazují zralý styl Rubensova díla, postřehneme mí= sta řemeslně od= bytá, bez koneč= né retuše. Dílem jeho ruky, nic= méně nevelikého dosahu, mohou býti dvě skizzy: Zvěstování P. Marie, náčrt k většímu víden= skému obrazu ⟨č. 585⟩ a Vypuzení z ráje ⟨č. 586⟩, neprovedený ná- vrh nástropní malby pro jesu- itský chrám v Antverpách. Na nich lze s výsledkem studovati podstatu jeho formy, methody práce i technické prostředky.



Ant. van Dyck: Podobizna Jana Viléma, prince oranžského.

Mistra, rovného Rubensovi, flámská škola už nevydala. V menších svých repraesentantech rostla do šíře, ni=

koliv do hloubky. Svoje byly tyto generace jen v portrétu. Cizinec Antonio Moro, který stojí v pozadí vývoje portrétu ve Flámsku, naučil celé generace mnohým malířským cnostem. Byli chladní, věcní, bystře pozorovali a malovali čistě a bezpečně. Sám Floris zdědil mnoho z Mora a předal Pourbusovi, který už naučil cizinu ceniti holandský portrét. Skoro všichni toulali se světem a rozváželi umění. Na cestu vydal se Nicolas Neuchatel ⟨č. 497, 498⟩, B. Spranger, který se stal vůdcem výtvarné kultury na Rudolfově dvoře v Praze, následoval ho tamtéž Hans von Aachen. Otto van Noort, který byl učitelem Rubensovým, odchoval Cornelisze van Harlem ⟨č. 152⟩, Bloemaerta ⟨č. 42⟩. Z téže generace byl Roland Savery ⟨č. 608, 608 A⟩, Heemskerck ⟨jeho způsob. č. 360⟩. Všichni jsou úctyhodní, pokud neslouží modle italismu; kdekoliv rozběhnou se ke komposicím, tvoří studená, neživotná akademická plátna. Řada z nich nevrátila se ze své pouti. Zůstali rozptýleni po světě a nejvíce pohltila jich Italie, kde působilo na ně přitažlivě umění Clauda Lorraina a Nicolase Poussina. V Římě skupila se mezinárodní umělecká společnost, jejíž osu tvořili oba velcí Francouzi. Byl to dědic Poussinovy komposiční síly a Lorrainova světla Francouz Gaspard Dughet ⟨č. 192⟩, žák jeho Bloemen, řečený Orizonte ⟨č. 43⟩, Burgunďan d'Arthois ⟨č. 21—24⟩ a jeho žák Huysmans ⟨č. 396—398⟩, Jan Both z Utrechtu ⟨č. 66⟩. Všichni byli průměrní, dobří malíři velikostí svých vzorů a jejich poučením, vesměs lidé malé invence a

talentu. Přes to, že rozjeli se po Evropě, podržely jich Antverpy množství. Umělecká produkce byla ohromná a je přirozeno, že umění plošilo se v řemeslo. V družném cechovním životě nastala specialisace práce; je=



Hendrik de Bles: Krajina se železnou hutí.

den maloval krajinu, druhý figury, třetí květiny a zátiší. Z potřeby vypomáhali si navzájem. Tak vmalovávával Jan Brueghel, zvaný Aksamitový (č. 116), figury v krajiny Joose de Momper (č. 483—485), a podobných malířských dvojic, často i trojic, byla celá řada. Jako zvláštní druh krajinomalby pěstována

byla malba architektur, mezi řadou malířů tohoto druhu vynikal Hendrik Steenwijk ‹čís. 667›. Z průměru řemeslné malby vyniká David Teniers, odchovanec Rubensův, který tíhne už k nizozemskému severu malířskými představami, názorem i formou; malíř šerosvitu, ostrých kontrastů světla a stínu, důmyslně řazených k prostorotvorným cílům, obrazů zatopených teplou hnědí, v níž barva jen lehce koloruje povrchy objemů. Jeho rozsáhlé dílo je nestejné hodnoty a některá z jeho děl v Rudolfinu charakterisují jeho lepší stránky ‹č. 680—683›. K němu řadí se malíř zátiší Snyders, jehož rozměrná hlučná plátna uchovávají vždy disciplinu a vkus ‹č. 658—660› a Snayers, malíř bitev, odvislý od manýry Salvatora Rosy, jež šířila se až i do Holandska ‹č. 655, 656›. V tomto bodě vývoje splývá už flámská škola nedílně s holandskou; má stejné cíle, vzory i umění. Produkce stoupala, s návalem evropské poptávky rostly řady malířů třetího a několikátého řádu. Evropa byla zaplněna nejen obrazy, ale i holandskými malíři, kteří propadali od generace ke generaci okreslování, omalovávání přírody, bez vyšší umělecké kázně a končili v drsném naturalismu názoru i formy. I v Rudolfině najdeme jich řadu.

Rubensova dílna hostila množství žáků a hlavně cizina odbírala v Antverpách školené malíře v massách. Rozešli se po evropských dvorech německých a rakouském, část jich odešla do Italie. Byli vesměs malíři nevelkého nadání, kteří vyhověli s dobrou mírou vkusu úkolům na ně vloženým, ve vývoji malířství nezna=

menají však ničeho. Příkladem dvorského malíře tohoto druhu jest Frans Luycx, zaměstnaný v Praze na dvoře Ferdinanda III. (č. 452. Portrét Octavia Piccolominiho). Ze žáků a následovníků, které velký zjev mistra nezastínil, jsou Jordaens a van Dyck nejznámější. Nicméně je ještě celá řada těch, kteří prodloužili slávu flámského umění o několik generací, tak i Zegers (č. 743. Job v protivenství), a řada výše jmenovaných umělců. S největším uměleckým ziskem těžil ze zděděné hřivny Jordaens, který přejal svět mistrových malířských představ, jeho kresbu i barevnou formuli, schází jim však pudící, napiaté péro velké Rubensovy inspirace, hnětoucích z těchže prvků nové a nové formy. Van Dyck vybojoval si v dějinách umění



Van Aken: Kristus v předpeklí.

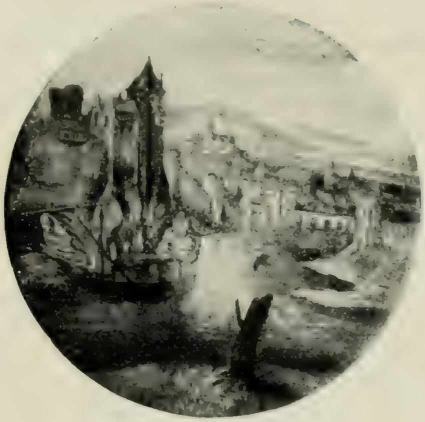
posici, za niž vděčí spíše široké popularitě svého díla, než dobře odváženému kritickému soudu. Ne= obyčejně vyspělý žák, který záhy naučil se všemu, čeho mohl od mistra získat, z počátku jde těsně v pa= tách mistra. V rozhodné chvíli, kdy o osudu u= mělce rozhoduje jeho genius, stane jeho vývoj a malíř žije z odkazu mistra. Van Dyck je doplněk Rubense. Epi= theta, která lze dáti jeho umění, nejsou právě z největších cností umě= ní. Jeho forma je vkusná, elegantní, malířský vý= raz zdrželivý a rafino= vaný. Rubens je drsný, krajně odvážný, jde=li o novou malířskou zkušenost, van Dyck o nic se ne= pokouší bez jistoty výsledku, vyčerpá, zužitkuje Ru= bensovy výtěžky, stíraje s formy její nehoráznosti, vy= rovnávaje příkrosti. Ani tu nedovede se obejíti bez cizí pomoci, chodí pro poučení k italským klassikům; k řadě obrazů lze nalézti starší analogie. Obsah obrazu navádí zhusta k upiatějšímu zájmu, než forma sama. Portrét vynesl mu jeho slávu: hověl jeho umělecké síle i slabostem. Podobizna Jana Viléma, prince oranžského ‹č. 196›, je hluboko pod úrovní jeho díla.



Petr Brueghel st.: Zimní krajina.

Nicméně tradice, jak založily ji ve Flámsku velcí

mistři 15. stol., nepodlehla zcela tlaku italského umění. Záhadná osobnost Hendrika de Bles, zvaného Civetta, vyznačuje cestu, kterou jde potom skromný proud domácí tradice, neporušené italskými vlivy. »Krajině se železnou hutí« ‹č. 40›, vtištěny jsou nehledané zdroje inspirace, poprvé ohla= šuje se krajina stačící zaplniti zájem malíře, ve formě šerosvit, který později bude podstatou malířských zázraků. Několik umělců, jak se zdá, od Memlinga od= vislých, prodlužující domácí tradici po celé 16. století, ano i do prv= ních desítiletí 17. věku,



Petr Brueghel st.: Hrad.

tvoří souvislou řadu a připínají se ke konečnému obro= zení holandského umění. Z nich je Gerhard David, Patinir ‹č. 357›, jehož malířské oko zaujala krajina svými problemy, který první vyměnil úlohy figury a krajiny, sníživ postavu na pouhou stafáž. Sv. Jeroným charakterisuje dobře jeho dílo. Byl to dále Hierony= mus Bosch van Aken, který žil názorem i formou z odkazu velkých flámských předchůdců, v obrazech světců s krásnými krajinami, vypracovanými v povrch zářivého barevného klenotu. Nejznámějším stal se svými pekelnými scénami, zaplněnými svitem fantasti=

ckých a bizarních tvorů, v nichž objevil se šerosvit ve vzácné plnosti, ačkoliv byl připoután k vnějším světel=ným efektům ⟨Stará kopie č. 17⟩. Z malířů genru, opouštějících svět náboženských představ, nad průměr



Petr Brueghel ml.: Sv. tři králové.

vyrostl Peter Brueghel st., řečený Selský, hlava malířské rodiny flámské. Brueghel vymezil si obsah svého malířského názoru i formu odchylně od běžného malířského proudu, opřev se o severofrancouzskou tradici profanního umění miniatury. Ačkoliv byl sám v Italii a kolem něho šířilo se kvapně italisující hnutí, zůstal malířem drobného flámského života, jeho neob=sažných výjevů, odehrávajících se ve volné přírodě, na

návsích, polích, mezi vodou, pod stromy. Nebylo před ním malíře, který by byl dovedl vcítiti se tak hluboko do duše krajiny, podati ji v rozmanitosti atmosférických změn a počasí. Brueghelem dostala se do obrazu po=



Petr Brueghel ml.: Zimní krajina.

prvé krajinná nálada. Biblické scény přenášel v okolí ho obklopující ve flámskou krajinu, mezi flámské sedláky, událost zesvětštil, zlidštil. Vypráví ji drsným flámským jazykem jako běžnou událost dne, s přízvukem hu= moru. Jeho forma liší se od všeho, co bylo před ním i co následovalo, ač je vkořeněna v staré tradici. Ma= luje plošně způsobem, který možno srovnati s moder= ním cloisonismem. Jednotlivé formy, plochy uzavřené pevným obrysem, docilují prostorového odrazu kon=

trastovým nárazem na plochu druhou. Tyto plochy, v nichž je počítáno s účinkem valeuru i barvy v konečné komposiční souhře, tvoří celek obrazu podivuhodně hybný, harmonický a života plný. Čtyři obrázky



Jan Brueghel: Flámské posvícení.

galerie dokládají dobře methodu, nikoliv výšku jeho umění ⟨č. 120—123⟩. Dílo jeho syna Petra Brueghela ml., zvaného Pekelný, je otiskem umění otcova. Jen málo osobních znaků je liší ⟨č. 118. Sv. Tři Králové⟩. Druhý syn Jan, řečený Aksamit, byl už sveden obecným malířským proudem a jen málo zachoval z tradice rodiny ⟨č. 116. Flámské posvícení⟩.

HOLANDSKÉ MALÍŘSTVÍ.

Ve chvíli, kdy ve flámském malířství dohasínají poslední zbytky staré tradice a poitalštění umělci slouží kosmopolitickým ideálům, poněkud výše na sever, v Holandsku, umělecky dosud nevýznamném, bez obsažné lokální tradice probouzí se hromadná umělecká energie a vydává takřka přes noc rozsáhlý sbor mistrů, kteří přejímají zanikající flámskou tradici a vytvářejí sborové umění, podstatně se lišící od flám= ského malířství.

Flámské umění přičleňuje se chtivě k novému proudu, který tentokráte prudce všechno strhuje a jsa výra= zem nového všestravujícího cítění, dává celé Evropě stejné malířské cíle. Holandsko, stranou tohoto proudu, vydává umění názorem, cítěním i formou naprosto od= lišné od směru, který v těsném sousedství potlačil ra= çové elementy v umění. Umění toto rodí se ve chvíli, kdy vnitřně jednotný národ rozpadá se ve dvě poli= tické jednotky, jakoby všechny zárodky výtvarné síly čekaly na podporu příznivé duchové atmosféry. Dokud Nizozemí bylo vnitřně i vnějšně nedílný celek, Flám= sko spotřebovalo všechnu raçovou energii pro své umění. Spojené nizozemské provincie severu umělecky srostly s tradicí jihu. Řada holandských mistrů ztra= tila se mezi tvořivými Flámy. Holandského umění v 15. století není, školy omezují se na jednotlivá města a jejich umění odvolává se příliš zřetelně k flámskému jihu. Literární památky zachovaly nám některá jména malířů dokonce starších bratří van Eycků, leč o jejich

umění nemáme žádné představy, opřené o výtvarný doklad. Tak jméno Alberta van Ouwater, zakladatele haarlemské školy, je spojeno s představou malíře na základě jediného zjištěného obrazu a jeho umění žije pro nás jen ve výtvorech jeho žáků a následovatelů. Ani tu nemáme jistoty kromě zjištěného uměleckého pokrevenství jeho haarlemských žáků: mimo Geertgena van Sint=Jans, předčasně zemřelého malíře, z jehož sporého díla rozptýleného po Evropě zanesla náhoda jedno ne nevýznamné i do sbírky rudolfinské, a Dirka Boutse, nevíme ničeho o haarlemské škole.
Tito tři umělci byli patrně vlastní upevnitelé lokální holandské tradice. Dali jí lidový charakter, který už holandského umění neopustil, na rozdíl od flámského umění, které slunilo se v záři dvora bragandských knížat. Svatí objevují se bez svatozáří, biblické osoby oděny v současná roucha, v obraz připouštěni jsou hustěji donátoři, přidány scény anekdotického rázu, vmíseny hloučky lidí, tak jak byly vídány na ulici, typy figur jsou lidové. Obrazy proniknuty jsou lidštějším, neobřadným nazíráním, celý výtvarný výraz svědčí o hlubším, citovějším poměru raçy k náboženským představám. Odtud začíná se už lišiti protestanský sever od pokatoličeného jihu. Než i ve formě pozorujeme změny. Barva, která ve Flámsku pokryla plochu obrazu jako lokální kvalita, zdobíc povrch, činíc z něho krásný šperk, nemá tak volné pole působnost, je podřizována konstruktivním účelům. Valeur je proniká, láme její jas, nutí ji k ohebnosti po za=

křivených plochách objemu, dusí ji s přibývající hustotou atmosféry, jíž je naplněn prostor. Holandský obraz je méně v koloritu ostrý, barva méně syrová a materielní. V podstatě ovšem malířských problémů



Dirk Bouts: Kladení Krista do hrobu.

holandské malířství této doby nerozšiřuje. Názor na tvar a prostor, jejich malířský výraz je totožný a jen individualita malíře pozměňuje tu a tam některý rys. Tak ani individuálních znaků umění Dirk Boutsova nelze generalisovati v platnosti pro celou školu. Jeť jeho vrstevník a skoro spolužák Geertgen malíř jiného rodu, ač východisko obou je společné. Boutsovo Kladení Krista do hrobu ‹č. 70.› je typický obraz jeho umění.

Pevná sevřená komposice hustě nastavěných objemů, přehledně, rytmicky členěných; formy jsou neohebně, poněkud schematicky komponovány, relief je tvrdý, ostře lámaný. Postavy stojí poněkud nepružně, roucha ukládají se v záhyby tvrdé, gesto je skromné, celek však výrazuplný a výmluvný. V mezích přesné, ostré linie zvyšuje valeur relief a barva porušena v lokál= ní jednotě spolupomáhá k zvýšení plastičnosti tvarů. Tak fialová barva kontrastem komplementární barvy vzdouvá záhyb žlutého roucha, modrá oranžovou atd. Kontrast barev je všude uváženě položen k pro= hloubení plochy a rozlišení tvarových objemů. Barva a valeur tvoří ustupující prostor, zaplněný lehkou, prů= zračnou atmosférou, v níž kreslí se vzdálené před= měty barevným kontrastem (hory a stromy modrá a žlutá). Zcela jiné malířské povahy je dílo Geertgena van Sint=Jans. (Č. 222—224.) Jest to triptych, jehož křídla jsou vně i uvnitř pomalována. Střed obrazu představuje klanění se Kristu, křídla uvnitř donátora s patronem sv. Julianem a donátorku pod ochranou sv. Hadriana. Vnějšek křídel zdobí uříznutím prkna zko= molené postavy P. Marie s andělem a archanděla žehnajícího Marii, malované chiaroscurem. Co pře= devším u Geertgena překvapí, jest bohatství forem, hloubka a členitost prostoru. Prostor jest široce roz= klenut od rámu k přístřeší, pod nímž sedí Panna s Kristem a třemi králi, odtud k architekturám s říčkou a od těch k městu, v pozadí k horám, jež podpírají hlubokou oblohu. Průvod je rozložen v druhém plánu obrazu a tak celý obraz prostoupen je tvary, na nichž



Geertgen van Sint=Jans: Třídílný skládací oltář.

zkouší malíř sílu optické vise a mohoucnost mozku a ruky. Zděděné malování pojmů, naivní mnohomluvnost primitivů, je ukázněna už jednodušícími principy optiky, vše je organicky přičleněno k druhému, navzájem souvisí. Geertgenovo chápání tvaru je odlišné od Boutsova. Vnímá tvary v jejich oblosti, vzájemné splývavosti, řadí měkce formu k formě. Linie nesvírá formy s takovou napiatou tuhostí, sleduje spíše objem, než ho vězní. Valeur, podporován podmalováním rezavě hnědého tonu, staví celý obraz a podmalování tlumí všechny barvy a dává obrazu teplou dominantu. Souhra tekutých a jemných nánosů barvy na povrchu je zázračně harmonická, nevnímatelná vůbec ve své materiální podstatě, je krajně tvárným prvkem, srůstá s tvarem v nový organismus. Nehledě k hnědé dominantě, obraz je vzepřen a konkávně prohlouben kontrastem plavých barev s modří pozadí a oblohy, a tyto dvě kvality dávají obrazu krásný dvojzvuk, který sesiluje náladu obrazu. Je-li Bouts svým objektivním, tvrdým, ale monumentálním způsobem vyprávění epik, je Geertgen malíř lyrik, umělec krajně subjektivních představ, osobního poměru k životu a světu, který promítá v plátno svou představu s chvěním duše.

Albert van Ouwater byl současníkem van Eycků, nevíme však, kotvilo-li jeho umění v neznámé lokální tradici, či bylo-li odvislé od umění flámských bratří. Za to v dílech obou jeho žáků, kteří jsou činni v polovině 15. stol., stopy vlivu bratří van Eycků jsou nepopíratelny. Dirk Bouts srostl s flámským uměním

zcela. Mimořádný umělecký zjev, který vydá Ho=
landsko na pomezí 15. a 16. stol., jest Lukáš z Ley=
denu; vychází z lokální tradice řemeslného průměru
a první v Holandsku přichyluje se k flámským vzo=
rům, nicméně i ten ubírá se na jih na poradu k flám=
ským mistrům. Do počátku 17. stol. nepotkáme v Ho=
landsku jediného malíře, ač (řada jich, jak dosvědčují
dochované památky, byla souvislá a obsažná), který
by dovedl jen na chvíli vychýliti těžiště vývoje z jihu na
sever. Až náhle v prvních desítiletích 17. stol. odní=
mají spojené provincie unavenému Flámsku vývo=
jové vedení a prodlužují si uměleckou samovládu pro
dvě století nezávisle na evropském východu. Podivu=
hodné vzepětí nahromaděné výtvarné energie a vůle,
řídké v dějinách umění, nevysvětlí příznivé politické
poměry, hmotný blahobyt, který zrození holandského
malířství provází. Holandsko prožívá na poč. 17. stol.
po válečných bouřích vybojovanou svobodu v krát=
kém klidu. Národ válkou na čas z pilného pořádku
dne a roku vyrušený chápe se zdvojenou silou ře=
mesla, obchodu a zcela mimo nadání valná část ná=
rodní energie v tomto vybíjení tvořivé síly je vyhra=
zena umění. Tato energie projevuje se sborově, roz=
ptýlena po celé zemi. Ještě vývoj flámského umění dě=
koval za každé posunutí cíle geniálním osobnostem,
které dávaly jednotlivým vývojovým periodám obsah
a směr; v Holandsku však nemůžeme žádnému umělci
přiřknouti prioritu výtvarného činu. Umělecká gene=
race, podivuhodně pokrevná a jednorodá, rodí se sou=
časně, rozptýlena po celé zemi. Ba i nedaleko flám=

ského pomezí, kam už zasahoval lesk Rubensova umění a poitalštěných Flámů, jako v Rotterdamu a v Dortrechtu, nezaprou příslušníci nové generace svého výtvarného spříznění. Kořeny vlastního holandského umění nejsou snadno odhalitelny. Historie ví málo o holandském umění poslední čtvrtiny 16. století a posud scházejí spojky, které pojí střed tohoto století s počátkem století příštího. Leč zdá se, že ona věte v flámského umění, která rostla stranou od hlavního kmene, vyhnala mocně na holandské půdě. Ale i Holandsko samo mělo dobře vypěstěné řemeslné, domácí umění a zvláště portrétu věnovalo se hodně péče, nicméně nové umění v porovnání se vším, co předcházelo, působí jako div.

Holandští malíři 17. stol. jsou v názoru i formě důslední realisté. Drobná republika, zabydlená demokraticky smýšlejícím národem, téměř bez šlechty, v níž měšťák a kupec zastupuje aristokracii, dává přirozeně zcela neobvyklé vnější podmínky výtvarnému umění. Není vladařského dvora, není tedy ani malířů, oslavujících velikost pána, vládce a jeho činů, není dvorských slavností, není okázalostí a pompy, není šlechty, není objednavatelů rafinovaného vkusu a nadprůměrné inteligence, není tedy v malířství literaturou vypěstovaného symbolismu, allegorie, mythologie atd. Mladé Holandsko je příliš krátce živo, aby vyžadovalo od malířství oslavu minulosti, a střízlivý národ germánský, protestantského ducha, neobjednává u malíře ani náboženských obrazů, jaké tvoří hlavní umělecký obsah malířství národů románských a katoli-



Holandský mistr: Stará přadlena.

ckých. Ani malíř ani objednatel nebo kupec nebyli životem kolem sebe naváděni k sledování sujetů, tradicí posvěcených fabulí, historií, neměli pro ně prostě smyslu; jejich praktický rozum ve styku s životem, v jeho všednosti, každodennosti, učil i esthetické cítění náklonnosti k jeho jevům. Odtud rámec obrazu stane se jevištěm zcela nových scén. Příroda, kus země, lesa, vody a moře, které byly dosud v otroctví komponovaného obrazu, vydobude si v obraze naprostou suverenitu a zaměstná svými nekonečnými problémy malíře na několik desítek let. Scéna z ulice, bytu, pole, nahradí literární sujet a po dobrých padesát let nenajdeme snad obrazu, který by nebyl otiskem skutečnosti a představoval by předměty fantastické a z doslechu. Holandské malířství stalo se »podobiznou Holandska«. Je přirozeno, že portrét v užším slova smyslu byl hlavním odvětvím malířství. Poptávka byla ohromná; i kdybychom neměli literárních dokladů, spousta dochovaných portrétů, malířů prvního až posledního řádu, dosvědčila by, že portrét stál v popředí výtvarného zájmu a stará přehnaná zpráva, přisuzující Miereveldovi deset tisíc portrétů, charakterisuje nadprodukci portrétu v Holandsku. Připojíme-li k portrétu genre, krajinu a zátiší, máme pojmově vymezeny nejtypičtější kategorie holandského sujetu.
Než váha holandského malířství a jeho vývojová cena nespočívá tak v objevu nového zdroje inspirace, jako spíše ve formě, v malířském nazírání a methodě výrazu. Pojem obrazu se ve svých formálních znacích značně změnil.

Viděli jsme, že ještě 16. století klade na kresbu, na lineární vymezení formy, komposice jejích objemů, proporce obrysu hlavní váhu.
Vlivem italského umění naučily se ceniti severní pro= vincie barvu a ton, a Holanďané, byli=li naprosto uzav= řeni jakémukoliv vlivu italsko=flámskému v názoru i cítění, podléhali mu bezděčně v tvárném chápání skutečnosti, světa jevů. A jako ve Flámsku Rubens a pokračovatelé dali přednost barvě v její kvalitě jako hlavnímu činiteli tvárného rythmu, tak vyvolili Ho= lanďané druhou stránku barvy, její ton (valeur). A tak, kdybychom odmyslili si z dějin umění všechny kon= krétní zjevy, všechnu stafáž, a mluvili jen o vývoji abstraktních výtvarných prostředků, kapitola obíra= jící se holandským uměním 17. stol. mohla by se na= depsati Vítězství tonu v malířství. Tím není ovšem řečeno, že by linie byla v obrazu potlačena a kresba znehodnocena, ale její tvárná funkce při vší pečlivosti o přesnost a čistotu kresby je snížena na minimum, nikde nevystupuje linie nahá, napomáhajíc komposič= nímu rythmu. Valeur, který dříve sloužil k podpoře a utužení linie, k zvýšení reliefu v mezích kresby, za= lévá nyní vše a prostorotvornou a tvarotvornou schop= ností svých kontrastů, stupňů a odstínů konstruuje hloubku, členitost prostoru, objemy a vztahy forem. Holandský systém tonové komposice nazývá se š e r o= s v i t e m.
Tento pojem, jakkoliv běžně užíván, je v ústech ne= odborníků slovem bez obsahu a v odborné literatuře různě definován. Brzy je směšován s materiálním akci=



Jacob Gerritz Cuip: Podobizna dámy.

dentem všech jevů, světlem a stínem, brzy stotožňo= ván se sfumatem, atmosferickou náplní prostoru, nebo pojímán jako fantastické osvětlení temného prostoru. V podstatě však nemá šerosvit s těmito jevy, které mohou býti nejvýše j e h o případy, nic společného. Šerosvit (temnosvit) jako každý tvárný prostředek jest prvek zcela abstraktní, na přírodě a skutečnosti zcela nezávislý. Jest systém tonových řad mezi urči= tým bodem temnosti a bodem světlosti, kladených v obraze podle zákona kontrastu a degradace k docí= lení iluse prostoru a tvaru. V podstatě jest temnosvit van Goyenův totéž jako Rembrandtův, abych jmenoval dva poly vývoje temnosvitu, ale míra jednotvárné ab= strakce, složitost jeho zákonů je ovšem rozdílna. Na= jdeme mezi holandskými malíři ty, jichž obsáhlost to= nové škály jest nekonečná, krajní bod hloubky tonu sestupuje až k absolutnímu černu a výška k nejvyšší dosažitelné světlosti bílé; odtud kontrasty příkré, od= raz tonů živý, hybný, dramatický (Rembrandt). Jiní omezí škálu na řadu tonů nevelkých diferencí, aniž se přiblíží k bodu temnosti a k bodu světlosti; jemně od= stíněné tony působí tvárně spíše pozvolnou degradací; jemnými nuancemi sytosti, než kontrastem; odtud ná= plň obrazu nedramatická, spíše lyrická, náladová (van Goyen). A tak u každého holandského malíře roz= sahem jeho tonové škály je podmíněna forma obrazu, ale šerosvit je podstatou vždy. Je přirozeno, že temno= svit svojí mnohotvárností slouží ochotně k přepsání všech světelných a atmosférických jevů, přírodních impressivně žitých nálad, že vyjádří vlhkost moře, na=

botnalých mraků, opar zvlhlé země, parami nasyce=ného vzduchu, stejně jako hloubku lesního stínu, da=leký krajinný průhled ‹van Goyen, Ruysdael, Cuyp›, polostín interieuru ‹Ter Borch, de Hooch, Metsu›, temnost koutů i konečně neskutečné, abstraktní, ma=gické světlo a temno ‹Rembrandt›. Umění prohloubiti plochu obrazu, přemoci odpor plochy a ve fiktivním prostoru umístiti tvary, podříditi optické jednotě ve všech vztazích prostorových, nebylo dosud docíleno s takovou přesvědčivostí. Barva ovšem jako kvalita je velmi omezena; koloruje, akcentuje náladu obrazu, charakterisuje hmoty, lpí vždy na povrchu; zřídka prostupuje ve více kvalitách tkáň obrazu. U malířů, kteří už cítí potřebu vlivnějšího užití barvy, nezřídka rozkládá konstruktivní jednotu a pevnost obrazu ‹van Delft, malíři zátiší ke konci 17. století›.

Všech vymožeností temnosvitu nebylo ovšem docí=leno rázem a jeho možnosti využitkovány a rozvedeny do posledních důsledků vývojem a rukou geniů. V obra=zech před polovinou století pozorujeme leckterou ne=jistotu, vliv starší tradice a konvence. V polovině však rostou zřejmě methodické i technické zkušenosti a spo=lečný prostředek v rukou jednotlivců jeví se různo=směrně. Ve výtvarných snahách všech lze pozoro=vati jeden cíl: koncentraci forem, synthesu, utužení předpisů a zákona. Obraz není už zachycen ve svém prostorovém postupu z hloubky vně obrazu rámem; řazení tonů kolem bodu největší světlosti dává obrazu sférickou soustředěnost a vzpírá prostor obraz v ro=zích a stranách rámu. Tato soustředěnost tonových

stupňů dovede prodloužiti prostor obrazu do dálky dosud nedosažitelné a způsobem zcela protinaturali= stickým, umělým učiniti fikci skutečností. U Rem= brandta konečně tento světelný bod stává se skuteč= ným ohniskem, vyzařujícím světlo a organisujícím světlo a temno proti všem zákonům a běžné zkuše= nosti vědecké optiky. Je skutečně málokteré umění při všem realismu tak málo materiální a na vnějšku lpící, jako umění holandské. Princip šerosvitu je zcela antinaturalistický a ve svém vyvrcholení nejabstrakt- nějším prostředkem, jaký kdy byl v malířství. Od= poruje nauce o rozptýleném světle, o reflexi a rozkla= du paprsku, neguje výšku světlosti volného vzduchu, zatopuje obraz stínem a temnem. V technice staré flámské cnosti pokračují u Holanďanů. Řemeslné stránce díla je věnována neobyčejná pozornost: ma= teriál prvního řádu, podmalování pečlivé, lasury čisté, tah štětce neznatelný, ton s tonem, barva s barvou spájeny s podivuhodnou měkkostí.

Mocný sbor holandských malířů, který zaplaví v krát= kém časovém rozstupu Holandsko, je vázán mnoho= násobně křížící se souvislostí. Rozdíly věku jednot= livců jsou nevelké a nepodmiňovaly závislosti druha na druhu. Základna jejich výtvarného hnutí je společná, východiska velmi blízká, cíle nutně shodné. Jen po= vaha, duchovní založení jednotlivců dává odstíny společnému nazírání, náladě i malířskému výrazu. Je neobyčejně těžko orientovati se ve spleti vlivů, zvláště u malířů druhého, třetího řádu, a žádná vnější klassifikace neroztřídí přesně mnohohlavého sboru.

Nutno vytýčiti osy vývoje ve hlavních okolnostech, ostatek seřaditi podle jejich uměleckého příslušenství. — Výše citovaná věta Fromentinova, že holand=skému malířství bylo předurčeno, aby stalo se »po=dobiznou Holandska«, rozvedena do důsledků, vymezí nám východisko malíře, směr i cíl jeho práce. Por=trétistou je Holanďan, maluje=li podobiznu, krajinu, scénu, zátiší. Je více vázán přírodou, skutečností, než kterýkoliv malíř dosud. Je nucen vnášeti do obrazu méně artismu, osvědčených komposičních formulí a technických triků. Je postaven před přírodu v ne=snadné úloze jako hodnotitel, kolik může postoupiti umění přírodě, kolik příroda povoliti umění. Jest stále v nebezpečí, že bude zmaten složitostí a tajemstvím přírodních jevů a zlákán k otročení přírodě natura=lismem. Je posunut ve vývoji umění jaksi na konec onoho staletého zápasu malíře o skutečnost, má do=kázati, že malířský projev docílil oné výše výrazu, že může závoditi s přírodou.

Že Holandsko nedalo svému umění hned monumen=tální formy, má svůj důvod v podstatě omezeného ma=lířského úkolu. Nicméně ani ten nezabránil, aby časem i genru tak přísně súženému, jako je portrét, dali malíři monumentální rozpětí. Dvě jména, jimiž vytýčeny jsou poly holandského umění, Rembrandt a Hals, do=kládají, jak dospělo holandské umění k monumentalitě zcela ze sebe, bez vnějšího, literárního přídavku. V por=trétu zkusili svoje síly téměř všichni z generace, někteří ovšem věnovali se mu téměř výlučně. Tak neobyčejně plodný Mierevelt charakterisuje výstižně druh

portrétistů, kteří tvořili v rovnoměrném malířském tempu popisně věcné portréty osvědčenou methodou, při níž nekomplikovali si práci vymýšlením nových komposičních možností. Jsou to díla střízlivá, prostá okázalosti malby a lichocení modelu. V Podobizně mla= dé paní ‹č. 466.› v šedém, bohatě zlatem pošitém o= děvu, v černém svrchním rouše s prošívanými ru= kávy, s okružím kol krku a čepeč= kem na hlavě, lze studovati vzácnou rovnováhu věc= nosti a umění, při níž umění zabrání otiskovati natura= listicky přírodu a tato nedopustí za= stříti věcnou prav- du malířským úskokem. — Geniálně zmocňuje se to= hoto odvětví, malíři několikátého řádu znehodnoce= ného, F r a n s H a l s. Hromadný portrét, který stal se pod jeho rukou skutečným monumentálním orga= nismem, v nějž je soustředěno tolik životního rhytmu, zachyceno tolik kosmického jako v málokterém flám=



M. Mierevelt: Podobizna mladé paní.

ském plátně důmyslně vymyšleného sujetu. Halsovy hromadné portréty regentů a představených některých institucí jsou zároveň malířským symbolem demokratického národního spolužití. Portréty jednotlivců vytvořil díla hodnoty jedinečné. Hals, protinožec Rembrandtův, nevázaný umělecký duch, v jehož vášnivých, často ledabyle nahozených plátnech utkvělo cosi nečasového, co rozechvívalo duchem spřízněné ve všech koutech Evropy, čemu vděčí Valasquez, Goya i Manet za své umění, co láká nás k němu a odpuzuje zároveň; vyznavač zmocněného životního kladu, lehké životní moudrosti, vyjádřené hbitým štětcem, rukou vedenou více šťastným instinktem než úvahou, formy povrchní, často plytké a přec tak živé a výmluvné. Hlučný hlas Halsovy formy ukřičí vrstevníky v sousedství. Jejich čistá miniaturní práce ztrácí se vedle ostré výraznosti skvrn, vyvolaných smělými údery štětce, vybavujícími formu z plochy plátna. Analysujeme-li formu jeho maleb, vzniklých po roce 40., zdá se chvílemi, že jest bližší moderním malířům 19. století, než výtvarnému holandskému prostředí své doby. Cítíme, že liší se od nich názorem, malířským výrazem, methodou práce, technikou a výslednicí všeho — formou. Nemá jejich důstojné vážnosti tvoření, kterou zachovávají, i když malují nejpustší scénu, nemá jejich trpělivosti a klidu, aby zděděnými poučkami a předpisy methodicky postupoval krok za krokem k pomalu dosažitelnému, ale jistému cíli. Myšlenka a představa předbíhá tempo ruky, zneklidňuje ji; činí její pohyb chvatnějším a poslední tahy štětce otiskují v plátně pochod horeč-

ného mozku. Obyčejně začne malovati klidně a s roz=myslem; podmaluje neutrálními valeury plátno, určí komposici, rozsah a výšku objemů, rozčlení tvary, ale po této první práci nezachová úměrného postupu vy=bavování forem ze spoda klidným přidáváním, hro=maděním a spájením valeurů, jak se tomu učil u svých mistrů. Maluje se svrchu, definitivní barvou, nemá času ani chuti k spojování tonů, ostře ohraničená skvrna, prudce kontrastující se spodním podmalová=ním, zvyšuje relief tvaru účinněji a effektněji, než methodická práce podmalování. Tato rychlá práce štětce pokryje obraz často v takovém rozsahu, že zničí důkladnou spodní práci, ale obraz chvěje se ži=votem, portrét je výsledkem šťastného soužití umělce i modelu v okamžiku sezení. Slovo šerosvit nemá ovšem již u Halse téhož smyslu jako u předchůdců. Není už mediem jednotícím formu, není abstraktní náplní prostoru, jíž je vázána světlost i tmavost obrazu. Za většinu svých světelných effektů vděčí už Hals přirozenému světlu, jeho hře, a jeho malířský názor je časem převahou už impressivní. Halsova modelace je pouhým naznakem vypětí objemu kontrastující skvrnou a ploškou, ne už pracně štětcem ze spoda vytepaným reliefem.

Na rudolfinském portrétu Jaspera Schade van We=strum (z r. 1645. nečís.) sečtete skvrny a plošky, které klenou obličej, člení a modelují krajku, rozechvívají leskem šat a vlas. Hals objevil tu cestu, kterou doce=nili následovníci, a již dá Manet modernímu malířství 19. století směr vývoje: plošné malování, vymezující

relief nezbytnými znaky, modelaci spíše suggerující než vypracovávající.
Holandští krajináři děkují za kořeny své tradice oněm konservativním malířům flámským, o nichž byla výše řeč, přímým zdrojem poučení byl Flám Esaias van de Velde starší, který ukázal přísnou methodou konstrukce valeury na možnosti šerosvitu v krajině. Bez něho není myslitelný veliký holandský krajinář Jan van Goyen. Zprvu maluje těžkým hnědým tonem, jímž vyvolával z obrazu relief a prostor; na formách lpělo hodně lokální barvy, ale pak, uvědomiv si abstraktní, tvárnou podstatu valeuru, spěl k šerosvitu. Volil šedožlutou dominantu, která odbarvovala lokální ton, vytvářela účinněji rovnomocninu přírodních jevů, vyjadřovala vlhkost atmosféry, opar země, světlo a stín. Jeho šerosvit potlačil časem všechnu barevnost obrazů a přec jsou jeho plátna barevnější, než plátna poitalštěných Flámů, zaplavujících obraz sytou, syrovou barvou. Jeho obrazy hlubokých, plochých krajin s širokým nebem, moří slitých s oblaky, děkují důmyslně užitému temnosvitu, za přesvědčivou ilusi prostoru a tvaru, za svoje organické chvění a za svoji synthesu kosmického. Linie ztrácí se v jeho díle už úplně. Dobře stupňované valeury obejdou se dobře bez ní, jejich meze vyznačí samy ústup předmětů do hloubky, jich rozměr a tvar. Šerosvit pohltí všechnu barvu tvarů, odhmotní je, vymezí jen jejich abstraktní podstatu — objem. Krajina s řekou (č. 229) poučuje o tvárné síle jeho temnosvitu. Distance jsou odměřeny stupnicí valeurů od břehu a člunu, ke kolům ve vodě

zaraženým, k rybářské lodici, k plachetnímu člunu, k břehu s vesnicí, vedeny jsou až k obzoru, kde voda a země podpírá oblohu a uzavírá prostor. Vliv Goyenův v Holandsku byl značný a z lepších jeho následovníků byl Pister Molyn ‹č. 475/6›, který však podléhal italskoflámskému směru a doplňoval temnosvit barvou.

Od van Goyena lze pozorovati u malířů krajin podivuhodný vzrůst smyslu pro přírodu. Je blízka chvíle, kdy míra vcítění se do duše krajiny není údělem jen nejgeniálnějších, kdy i drobnější mistři, každý po svém, osvědčují v malbách soucítění s přírodou, jako žádný mistr neholandský. Vnikají pomalu mnohaletou upřenou pozorností pod povrch přírody, poznají její anatomii, strukturu, která je jí imanentní, nepodléhajíc změně dne a chvíle. Šerosvit je povolnější ve službě formy, vyjádří více, s větší srozumitelností. Malíři nejde už o zachycení vnější podoby, která je předpokladem, chce výtvarnými prostředky vyvolati v diváku ona citová hnutí, která sám v důvěrném styku s přírodou žil. Krajina sděluje onen smírný pantheistický názor, jemuž učil Spinozza, který byl tak protichůdný duchovnímu životu provincií jižních, oddaných katolickému dogmatu. Z malířů krajinářů uvěznil v obraz vůni země nejčistší malířskou formou J a c o b R u y s d a e l. Vyšel z A l l a e r t a v a n E v e r d i n g e n ‹č. 202/3›, který, procestovav Norsko, učil krajany ceniti horskou krajinu, hmotu lesa a zápasících vod. Jeho tvárný názor, který liší se značně od Goyenova, přejal i Ruysdael. Atmosféra

a světlo jsou vyloučeny z jeho díla; struktivní podstata hmot má proň nepoměrně větší význam: hustota a pevnost půdy, základny všeho, přilnavost těžké vody, hmotná konsistence stromů, budov. Země a s ní souvislé organismy jsou postaveny s oblohou proti sobě jako dva prvky nestejnorodé, není třetího prvku atmosféry, který by je slučoval a jednotil. Obloha je vzepřena o prostor, vysoce vyklenuta, nenaplněna atmosférickým mediem. Ruysdaela zajímá spíše reflex světla a hlavně bytnost a chvění žijícího organismu. Jeho obrazy nemají nálady vyvolané sledováním krajiny v určitém dni; jsou malovány jakoby v jakési imaginární, trvalé roční době. Nejsou otiskem přírody:



A. van Everdingen: Horská krajina norská.

výtvarná abstrakce zmáhá a přehodnocuje přírodu ve vysoký projev umění. Severní krajina (č. 590), ač ne z nejlepších jeho děl, dobře poučuje o velikosti jeho umění a ještě lépe druhá krajina (nečís.) se silnicí pod stromy, s domy u kraje a stafáží. Haarlem pokračoval i druhým směrem v prodloužení tradice starých Flámů. Odchoval selského malíře Adriaena Brouwera, malířskou povahu po výtce, která posvěcuje, čeho se svým uměním dotkne. Poněkud jím zastíněn je



Jacob van Ruysdael: Severní krajina.

současník Adriaen van Ostade, vtipný, hovorný vypravěč drobných anekdot života. Jako u všech, i u něho je lhostejna látka; nezamyslíte se nad samozřejmou scénou, tím však pozorněji zahledíte se do jeho

formy, která nejvíce odvolává se k starému Brueghe=
lovi v názoru na tvar i v zálibě v čistě kuté formě. Jeho
malířský výklad Tří smyslů ‹č. 530/3› je záminkou
k charakteristice sedláka ve čtyřech situacích. Z téhož
zdroje inspirace těží
Cornelis Bega ‹č. 30›,
jehož interieur vesnické
krčmy, zatopený tlume=
ným světlem, je z nej=
vzornějších příkladů síly
a moci šerosvitu.



A. van Ostade: Chuť.

Cornelis Dusart je
asi poslední ze znameni=
tých haarlemských sel=
ských malířů ‹č. 194/5›,
oné tradice, jejíž meze
vymezují Brouwer a
Ostade. Bylo jich množ=
ství, nadaní větší menší
citlivostí pro přírodu a
malířskou disciplinu: Jan
van der Meer starší,
Roelef van Vries
‹č. 720›, Cornelis
Seft. Leven ‹č. 597/9›, Guilliam du Bois ‹č. 64›,
Jan Wijnants ‹č. 732, 733›, otec a syn Ouden=
dyck ‹č. 535› a jiní.
Blízký Leyden měl stejně širokou a plodnou generaci
malířskou. Osu její tvoří Jan Steen, malíř zane=
chavší díla nestejných kvalit, vyjadřující rozmarnou

filosofii života. Jeho Serenáda ‹č. 666› je ukázkou, jaké problémy kladli si holandští malíři, nasycení neměnnou výrazovou konvencí. Zkouší v ní výraz měsíčné noci, umělého osvětlení skupiny pochodní šerosvitem. Z ma=



Cornelis Bega: Vesnická krčma.

lířů zvířat nejmalířštějším zjevem je Aelbert Cuyp. V tomto malířském odvětví, v němž nejvíce hrozilo nebezpečí naturalismu formy, vytvořil znamenitá díla. Byl umělec širokých možností, a v některých dílech jeho zdá se, jakoby tvárná potence, která moudře byla

rozdělena jednotlivcům, sloučila se v jeho rukou k pro=jevu nadprůměrné síly. Krajina se skotem ‹č. 169› dává jen stín představy jeho díla. Světlo volné přírody objevovalo se v jeho obrazech více než náhodně, citli=vé oko ma=líře zahlíže=lo bohatost světelných jevů a vkouzlilo je v ob=raz organi=čtěji, než kte=réhokoli sou=časníka. Ani Amsterodam ne=zůstával v zadu v této soutěži. Má výborného krajináře **Aerta van der Neer**, u něhož světelný effekt v přírodě je



R. van Vries: Krajina se zříceninami.

už pravidlem. Maluje ostrý, částečný jas a polostín v krajině, opar země, mlhu, západy slunce, magické noční osvětlení, záplavu požárů. Tři krajiny galerie dobře mluví za celé dílo ‹č. 493/5›. Umění Meinderta

Hobbemy není žel, v Rudolfinu doloženo dílem. Nutno ho uvésti k doplnění obrazu malířského Amsterodamu. Město neuživilo četných svých umělců. Mnozí z nich, jako Jan Looten ⟨č. 442⟩, odstěhovali se do Anglie i na evropský východ, aby vyměnili svoje umění za chleba. V Amsterodamě maloval i předčasně zemřelý Pavel Potter, neobyčejně jasnovidný pozorovatel, zamilovaný do posledního detailu, realista v nejplnějším slova smyslu, kladoucí naprosto přesný výraz skutečnosti nad



Jan Steen: Serenáda.

všechny malířské ideály. Nicméně duch tuhé malířské kázně, umělec poctivý, neúskočný, přímého pohledu v přírodu i svoje umění. Jeho obrazy jsou prosty atmosféry i světelného effektu. Zaplňuje prostor roz=

ptýleným světlem, v němž tvary jsou zřetelny v plné své věcnosti. Nekomponuje složitě; umísťuje stáda, kusy dobytka v rám s prostotou až schválnou, avšak relief je bezpečně vypiat, tvar pevně konstruován,



Albert Cuyp: Krajina se skotem.

detail podřazen celku a výsledek — úžasně celistvá, plná rovnomocnina skutečnosti. Hovor ‹č. 559› je obraz zdaleka nedávající tušení jeho významu.
Moře láká ovšem k sobě malíře trvalou přitažlivostí. Vedle Goyena největším jeho interpretem je Willem van de Velde st., který už pokouší se o vyjádření vzduté

hladiny, pohyblivé vody čistými průhlednými tóny, pevnou formou, a jeho následovník Willem van de Velde mladší ⟨č. 706⟩. Malířů zátiší je veliké množ= ství a toto umění slučuje se už s uměním Flámů; zá=



A. van der Neer: Holandská vesnice při východu měsíce.

sadní rozdíly mizí. Fyt, rodina van Kessel ⟨Jan van Kessel č. 413⟩, Cornelis de Heem starší i mladší ⟨č. 358/8⟩; Dujardin ⟨č. 410⟩, Gillis Honde= coeter ⟨jeho způsob č. 392⟩, otec a syn van Huyj= sum ⟨Justus st. č. 393., Kalff, malířka květin Maria van Oesterwyck ⟨č. 534⟩ atd.

Osobnost Rembrandtova, která při západu holand=

ského umění zastiňuje celé prostředí, dokončuje vývoj. Holandské umění dočkalo se genia. Pojem lidství, jak formuloval jej holandský duch, uzrál v něm nejplněji, je jasný a hotový, aby mohl se výmluvně obraziti



P. Potter: Hovor.

v umění, obsahu plný a hluboký, aby přesvědčoval a podmaňoval. Šerosvit a jím budovaná forma do= spěly ke krajním výrazovým možnostem, více nebylo možno z něho vyloudit. Všechno, co přišlo později, odvolávalo se k vývojové minulosti. Rembrandtův

šerosvit je imaginární světlostín, omezený pronikavým jasem ohniska na jedné a hlubokým temnem na druhé straně. Forma roste z něho geniálním tvarným systémem; je monumentální, jedinečná, hovoří věčně



W. van de Velde st.: Moře lehce sčeřené.

srozumitelnou řečí genia. Rudolfinum nemá jediného díla, o něž by bylo možno opříti výklad jeho umění. Obrazy jeho následovníků a žáků jsou slabým, často znetvořeným stínem jeho díla. Rembrandt je jedinečný svým geniem a jeho forma nenásledovatelná svojí krajností. Jeť Rembrandt z těch, jichž úkolem jest »býti nejstrašnějšími a nejsladšími hádankami lidské duše, nejvzdálenějšími hranicemi její síly a jejího roz=

pětí, podobenstvím sil světových a kosmických« ⟨Šalda⟩. Několik vrstevníků potácelo se v začarovaném kruhu Rembrandtova umění. Spásou Livense, Konincka bylo, že dovedli těžit z mladého Rembrandta



W. van de Velde ml. : Holandská krajina.

a nenásledovali jej do záludné, těsné uličky jeho umění posledních let. Ti však, kteří chtěli získati pro sebe jeho tajemství, utkvěli na povrchu jeho umění, odkoukali barvu, ton, rozmělnili lapidární formu zdobnou měkkostí. Ztratili sebe, Rembrandta nedosáhli. Patřili jim ovšem sympathie současníků. Aart de Gelder, znamenitě zastoupený Vertumnem a Pomonou ⟨čís. 225⟩, je příkladem epigonského umění, úctyhodné sice malířské práce, ale krátkého dechu. Eeckhout, za=

stoupený Rebekou a Eleazarem ⟨č. 199⟩, nevydal více než Gelder.
Šťastnější byli ti, kteří, poutáni obecnou tradicí, čerpali z Rembrandtova umění poučení v jeho abstraktní pod=



J. van Huyjsum: Pahorkatina.

statě. Tak Jan Victors ⟨č. 713⟩ a někteří portrétisti, jako Bol, Flinck.
Skupinu malířů, kteří pokračují ve starší tradici, nic= méně nejsou zcela prosti vlivu Rembrandtova umění, lze shrnouti pod titul intimistů. Láká je atmosféra obydleného bytu, zajímá je všední život mezi čtyřmi stěnami a ještě více složité jevy, které tvoří světlo



Art de Gelder: Vertumnus a Pomona.

vnikající v interieur různými směry, křížící se světelné proudy, hra světla a stínu na stěnách, v koutech a průhledech. Znám je Pieter de Hooghe zaplavující obraz prudkým světlem, pronikajícím mnohonásobně



G. van der Eeckhout: Rebeka a Eleazar u studny.

v průhled řazených interieurů, dvorů, zahrad, u něhož výška stupnic šerosvitu je neobvyklá, Vermeer van Delft, jehož jasné osvětlení neodnímá formám pestré barevnosti. G e r a r d T e r b o r c h, působící v Haar=

lemu, jehož dva portréty studeného, zdrželivého výrazu v Rudolfině ⟨nečísl., sál IV.⟩, dobře charakterisují zdrobnělé, nemonumentální umění malířů této skupiny. Portrét muže v černém pláštíku, s bílým límcem,



Jan Victors Doušek na cestu.

u stolu, je příkladné dílo. V stříbřité atmosféře šedí ztápí se pozadí pokoje. Valeury nevelkých intervalů prohlubují prostor za předměty a s podivuhodnou jistotou uzavírají prostor kolem rámu. Postava a stůl s kloboukem jsou usazeny v prostoru s jistotou, že nemůže být nejmenší pochybnosti o půdoryse obrazu.

Modelace forem je přesná, až okázale jasně vymezeny jejich proporce, umístění a vztahy distancí. Při tom tato jistota oka a ruky je osvědčena s nápadnou věcnou střízlivostí, nikde stopy po effektu nebo virtuositě. Neutrální šedý tón prostupuje všechny formy a jen pleťová barva ztepluje obličej a fialová pokrývka stolu neutralisuje poněkud chlad šedí zatápějících obraz. I Portrét dámy, zřejmý pendant mužského portrétu, v bílé atlasové sukni a v černém životě, u křesla, dílo totožné methody, dosvědčuje, kam mohl jíti malíř bez ztráty umělecké cti.



Gerard Terborch: Podobizna pána.

Lesk atlasu, povaha materiálu, vlny záhybů a hra odlesků je zachycena přímo popisnou věrností, aniž látka přestává být i oblečeným šatem, v němž jest uvěz=



Gerard Dou: Na balkoně.

něno tělo, dávající mu tvar. Terborch stejně jako Hoogh a Metsu jsou přímými potomky starých Flámů svou láskou k věcné pravdě, přesnosti a čistotě výrazu a poctivou průhledností prostředků. Je málo děl, v nichž by zbyla tak nepostižitelná stopa práce, jako v obra=zech Terborchových.

V názoru některých holandských intimistů jsou patrny nové prvky: snaha přepisovati štětcem život v jeho skvělých zjevech, v nádheře, blahobytu, člověka a svět jej obklopující, v nadbytku a luxu. Obraz před=mětně je přeplněn drahými látkami, vzácnými kusy uměleckého řemesla, šperky. Člověk jest vyjádřen jako produkt společenské výchovy a ve vybraných situacích s ušlechtilou elegancí. Ovšem i forma je skvělejší a nádhernější. Šerosvit světlých tónových stupnic jest doplněn barvou v takovém rozsahu, že krásný barevný povrch stěží dává tušiti jeho tvárnou úlohu. Prostor je rafinovaně prohlouben, složitě členěn a ústup forem s hloubkou prostoru spějí od iluse často až k fikci.

Už Terborch jevil sklon k této vnější i vnitřní nádheře, ještě více leydenský Gerard Dou. Obraz Dámy na balkoně ⟨nečís. sál IV.⟩ osvědčuje jeho zálibu ve věcné i formální nádheře. Představuje dámu na balkoně s přístřeším, porostlým révovím, vychýlenou nad ka=nálem ústícím v pozadí v město. Pestrost perského koberce, zeleň šatu, modř oblohy pojí se s měkkostí polotónů v celek krásný jako složitý šperk.

Ne tak výlučně oddán elegantnímu intimismu je Ga=briel Metsu. Jeho Rybářka ⟨č. 463⟩ je z nejkrásněj=



Gabriel Metsu: Rybářka.

ších děl, která stvořil. Prostá scéna, prodávající rybář=ka, kupující stařena ve vnějším koutě domu, zaplně=ném předměty všedního života, je zázračná synthesa prostoru, forem, vzduchu, světla, stínu, barvy. V obraze



Petr Verelst: Karbaníci.

není místa, které nechvělo by se životem, nejnevý=značnější forma, drobnost, má hlas v podivuhodné souhře celku.

Skupinou intimistů byla krásná perioda holandského umění zavřena. Následovníků měli mnoho a někteří

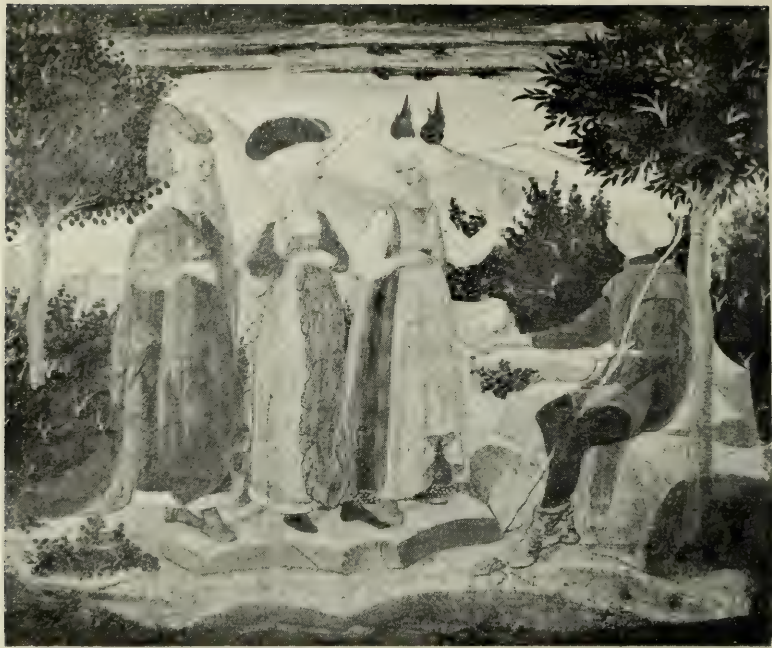
z nich, jako rodina van Mieris, stvořili díla, která jsou rozkoší oka. Verelst ⟨čís. 710⟩, Toorenvliet ⟨690/3⟩, Ochterwelt ⟨č. 520⟩, mnozí Flámové jsou bez nich ne=myslitelni. Umění jejich posouvalo se na západ a dalo živné podněty novému ma=lířskému hnu=tí, vyrostlému z vysíleného baroku. Fran=couzští mistři rokoka vyšli většinou ve=směs z valon=ských provin=cií Nizozemí.



F. Wouwermann: Tři koně na pastvě.

Mistři, kteří navštívili Italii a podléhali ro=mantickému pathosu Ro=sových malíř-ských anek=dot ⟨anonym č. 391⟩ a po=koušeli se vnésti v popisný styl holandských scén dramatický pohyb, ztráceli rázem ze své prosté pře=svědčivosti a srozumitelnosti. Všude, kdekoli vsunul se mezi malíře a život prostředník, ploštilo se holandské

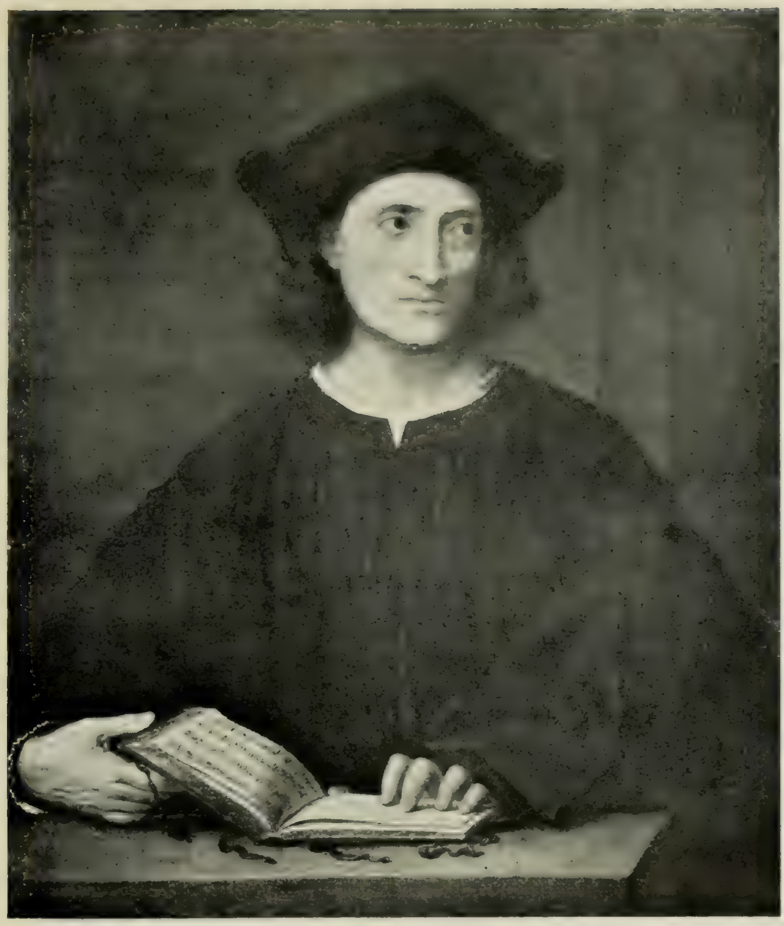
umění na rutinované malování a sbližovalo se kvapem se středoevropským uměním bez určité chuti a vůně, s uměním, které vzniklo skřížením Italie s Holandskem. Ani Wouwermann ⟨č. 737⟩ ani Berghem neušli při vší vysoké malířské kázni tomuto osudu.



Florentský mistr: Soud Paridův.

MALÍŘSKÝ BAROK.

Výtvarné hnutí barokní, které podmaňuje si celou Evropu, dává umění jednotný styl a ráz, je podmíněno náladou, světovým názorem, obsahem duchového života Evropy na počátku 17. století. Počátky jeho nutno hledati v Italii. Galerie v Rudolfině, která z vývoje italského umění má jen několik nepatrných úlomků, odpírá ovšem návštěvníku odnésti si jakoukoliv, byť sebe stručnější, řadu výtvarných představ, oněch hlubokých, dosažných vývojových vln,



Stará kopie podle Tiziana Vecelli:
Podobizna italského básníka Benedetta Varchi.

v nichž zrcadlil se výtvarný život Italie. Dvě tempery, Paridův soud ⟨č. 210⟩ a Únos Heleny ⟨211⟩

menšího florentinského mistra, Podobizna Laury ⟨čís. 402⟩ neznámé provenience, stěží poučí nezasvěcence o snahách ranní renaissance, a kopie a díla epigonů velkých renaissančních klassiků ⟨Tizian č. 702, 703, 704; Veronese č. 135, 137; Tintoretto 577; Luini 445/7 atd.⟩ neposkytnou představy velikého jejich umění. Madonna se světci ze školy Belliniho ⟨707⟩, Francesco da Ponte, řečený Bassano ⟨č. 555⟩, toť v celku díla hodná zmínky.



Francesco da Ponte: Obětování v chrámě.

Ani barokní perioda italského umění není doložena. Všechno, co Rudolfinum z této doby má, je jaksi z kraje onoho proudu. Jen Pieta ⟨142⟩ Annibala Carracci a Lukrecie Lucy Giordana, zvaného Fa Presto ⟨č. 227⟩ dokládají dobře barokní pathos a dramatičnost, dekorativní chápání malířských úloh a naturalism formy. Stručný náčrtek vývoje tohoto

umění usnadní pochopení malířství od něho odvislého. Severní Italie do poloviny 17. století dává kvas novému umění. V pozadí tohoto hnutí tyčí se postava Michel-Angelova. Zástupci bohatších výtvarných kul=



Annibale Carracci: Pieta.

tur, Francouzi a Nizozemci, přikládají ruku k dílu za světla západu klassického umění. Vlaši i cizinci těží z velkého příkladu mistrů a malířské výtěžky jejich skládají ve své dílo, vznikají školy eklektiků. Carra=

vagio a Carracciové jsou typem umělců, jichž malířská vnímavost dovede zmocniti se ziskuchtivě všech hodnot, které dala tradice. Názorem jsou eklektici i naturalisti. Jejich rafinované malířské oko, obsáhlé theore=



Luca Giordano: Lukretia a Sextus Tarquinius.

tické vědomosti, znalost malířského řemesla, hoví tomuto sklonu. Církev odvrací je, suggerujíc jim svůj poměr k životu a světu, hovíc nadbytku jejich tvůrčí síly, ukládajíc jim úlohy rozsáhlé, v nichž mohli ukojiti svůj mocný tvůrčí pud a nekonečnou vynalézavost. Vnější dramatičnost, pathos a nádheru provází i vzrušený, hnutím bohatý rythmus formy. Všechny tvárné

prostředky, vyvinuté vývojem, má malíř po ruce. Chápe se jich poučeným mozkem, dovednou rukou. Linie, barva, šerosvit ochotně slouží každému zamýšlenému efektu.
V kostelích a palácích plochy zdí a kleneb volají po zaplnění freskou. Monumentální komposice rozvine se po nich širokou lineární i barevnou osnovou, prohloubí plochu přesným perspektivním systémem, zaplní bohatými formami, v sebe zauzlenými těly, vzdutými draperiemi. Dá prostoru hluboký rozstup kontrasty tónu i barvy. Forma je prolnuta prudkým rotačním pohybem linií, objemů, mass.
Obraz nesnese zhusta pozorného dlouhotrvalého pozorování. Nelze se v něj vcítiti, ztráceti se v něm; rafinovaný efekt, oslnivý okamžitý účin je jeho podstatou. Poptávka je ohromná, malířů přibývá, umění ploší se v řemeslo, více než v kterékoliv dřívější době. Církev, hlavní objednavatelka, zahrnuje malíře prací, a se šířící se její mocí Evropou rozptylují se světem služební malíři. Italie stává se živnou matkou umění; cesta do Italie je povinností a touhou každého malíře, ze středu Evropy je cesta přes Alpy.
V Německu na severu žijí ještě v druhé polovině 17. století umělci, odvislí od flámského nebo holandského umění, rovněž ve Švédsku, Dánsku, Rusku, které vděčily přistěhovalým cizincům za své umění; ve středu Evropy však mezinárodní barokní styl byl vševládný. Všude je umělecký zmatek všeobecný; vlivy se kříží, sledují se vzory. V zemích, které měly živější styk s Nizozemím, jeho umění zabarvovalo poněkud vývoj.



Karel Škréta: Podobizna paní.

Němci Lembke ⟨č. 433⟩, Joh. Heinrich Roos ⟨č. 581⟩, syn jeho Filip Peter ⟨č. 583⟩, Ruthart ⟨č. 592⟩, Beich ⟨č. 32⟩ kolísají pod tlakem nizozemského a italského umění. Ve Vídni, středu rakouské říše, byli jako všude přijímáni umělci se všech stran Evropy. Benátčané, bolonští malíři i Nizozemci zaplavovali Rakousko svými obrazy.

I v Praze byla mezinárodní umělecká společnost stálým hostem. Dvůr Rudolfa II. byl otevřen Nizozemcům, Italům, Španělům. Němečtí i domácí čeští umělci měli stále před očima množství poučujících příkladů. Nizozemci měli vrch, nicméně cesta přes Alpy platila za jediný zdroj malířského poučení. Němečtí umělci z Rakouska cestovali tam houfně a Čechy vděčí Italii za jednoho ze tří mistrů českého baroka, Karla Škrétu. Škréta vyrostl v cizině, mládí ztrávil v Německu, zcestoval Italii a jako hotový umělec vrátil se do Prahy. Přinesl do Čech umění, jakým obdarovávala Italie všechny cizince, zmatené a nejisté. Znak chaotičnosti, formálního zmatku není v Škrétovi osobním příznakem, tkví v době a jejím výtvarném rozvratu a kvasu. V době odumírání a nového vznikání. Touto katastrofální, neprojádřenou dobou je zatížena celá umělecká generace současná. Silní, objímaví duchové zmáhají chaos potírajících se hodnot a sil, různorodost názorů i formálních prvků. Škrétovým hříchem byl jeho malý genius. Ztratil orientaci, utkvěl na povrchu svářících se method, manýr, přejímal je šmahem a zároveň nepochopiv jejich vnitřní význam. Zapadl do výtvarné nečistoty změtených formulí, osudné všem

slabým. Naturalism, příznačný pro dobu zásadních převratů a změn, pro mezivládí, než nová, nevyvinutá konvence nahradí odumřelou starou, ztížil Škrétovy for=mální rozpaky. Věrný otisk tohoto zmateného mozku



Karel Skréta: Podobizna brusiče drahokamů a jeho rodiny.

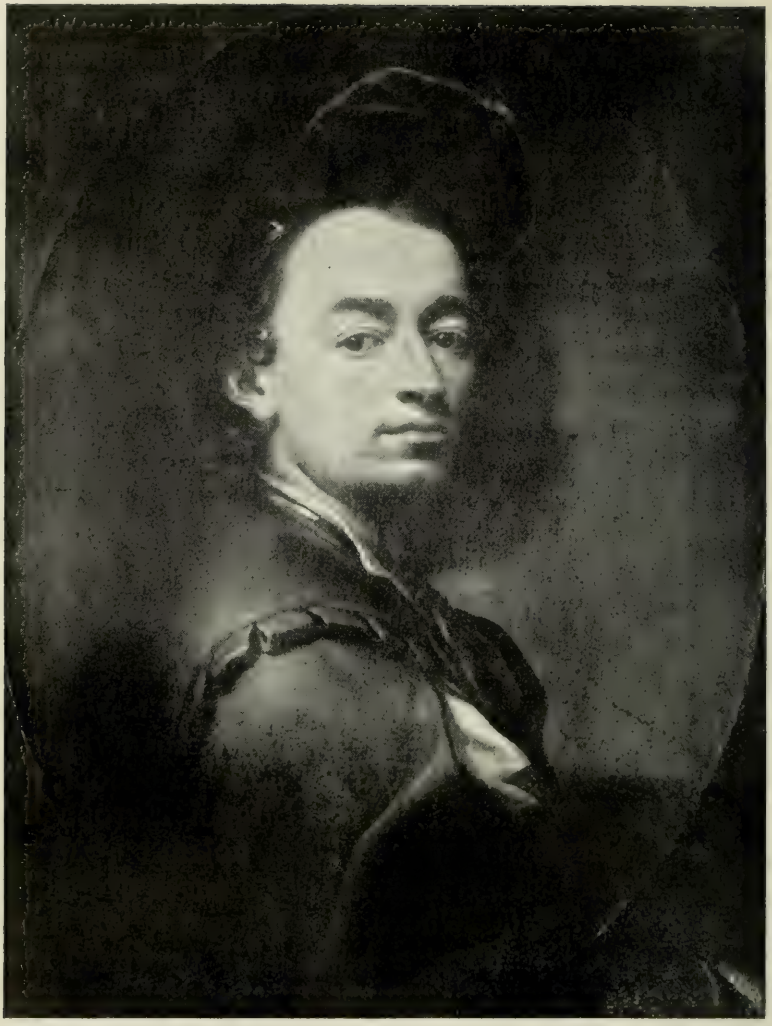
je jeho dílo. Nejlepší je tam, kde přejme dovršené a úplné formule. Kloní=li se k šerosvitu, nedovede se vzdát zplna jeho vedení, nedovede se uskromnit v pro=středcích, dopouští se kompromisů, láme jednotu obra=zu, porušuje relief, zneklidní jeho arabesku. Nesrovná v zákonný poměr šerosvit s barvou, oba elementy se potírají. Obyčejně barva zůstane syrovou materií,

tvárně nepřemoženou, rozruší organickou souvislost obrazu. Jen tam, kde diktuje sám sujet nebarevnost, nebo kde staví se mu před zrak přímý mistrovský vzor, vytváří šerosvitem díla velmi ryzí a charakterisující jeho nejlepší stránky.

Z četných obrazů, jimiž je v Rudolfině zastoupen ‹627-642›, výši jeho výrazových možností dokládají portréty: Vlastní podobizna ‹č. 642›, Podobizna mathematika ‹č. 634›, skupinový portrét Rodiny brusiče drahokamů ‹č. 635›, Portrét Bramberger a z Brambergu ‹639›.

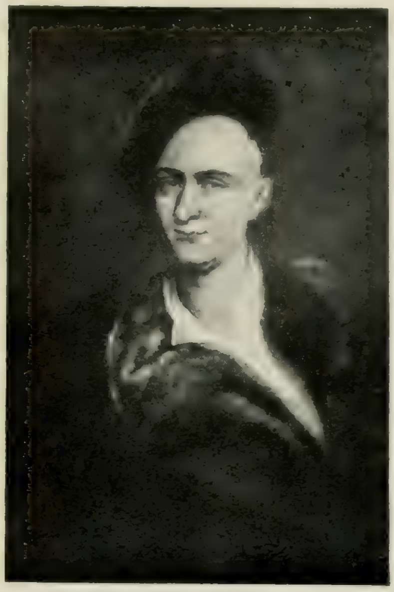
Škréta je typem umělců, cizinou vychovaných, kteří v Praze kladou první základy k domácí tradici. Z atelieru jeho vyšla řada žáků, kteří šířili jeho umění ve službách panských nebo církve po Čechách; vlivy cizí pozměňovaly ovšem tu a tam některý rys, celkem však měla už tato generace stejné ideály a umění jejich obdobný charakter.

Petr Jan Brandl, umělec o tři generace mladší Škréty, vyvíjí se za příznivějších podmínek. Malířský styl 17. století v lokální tradici je již ustálen vlastním vývojem, a každý příklad, kterým cizina působí, přičleňuje se organičtěji k tradici. Střední Evropa dospěla už k stylové synthese, která pojem baroka naplňovala přesněji vymezeným obsahem a určitějšími znaky. Vliv holandského umění převyšuje vliv Italie a hlavně podobizna je z holandského portrétu rázu Bolova odvoditelna. Brandl je v prostředcích omezenější, forma jeho jednotnější, čistší. Tvárná úloha šerosvitu je hlouběji pochopena a dramatičnost formy není



Petr Jan Brandl: Vlastní podobizna.

vnější, falešného pathosu, nýbrž otiskuje skutečné zá=chvěvy tvořícího ducha. Představu komposice nábo=ženského obsahu dá Uzdravení slepého Tobi=áše <106>, ostatek jeho díla je omezen v Rudolfině na podobiznu. Snaze po charakteristice, Brand=lovi vlastní, nejvíce ho=ví portrét <č. 107/110> a často i dílo nábožen=ského obsahu je zámin=kou k podobizně. <Simeon s Kristem v náručí 110 A.> Ve Václavu Vavřinci Reinerovi, třetím z vel-ké malířské trojice, je český barok repraesen=tován v plné šíři. Jeho rozsáhlé dílo je velmi ne=stejných hodnot. Roz=měrné dekorativní kom=posice, nečitelné barokní alegorie, vyjádřené for=mou prudkého, hybného rhytmu, prudce útočící na oko, jsou připoutány k stěnám pražských kostelů a paláců. Jsou plny malířských úskoků, jako všechna díla tohoto druhu. Optický podhled dává podnět k dů=myslným perspektivním kombinacím, smělým zkrat=kám forem a k vyumělkovanému prohloubení ploch zdí a kleneb, slavnostní, pompesní obsah k rozvinutí ba=



Petr Jan Brandl: Podobizna muže.



V. Reiner: Vlastní podobizna.



V. Reiner: Podobizna choti Reinerovy.

revné nádhery. Forma je povrchní, počítající s okamžitým účinem v příslušném architektonickém rámci s mnohým vnějším efektem. Nečetné obrazy krajin neliší se v ničem od běžné krajinomalby, která tvoří variace na daná themata, bez zasažení vlastního cítění s přírodou.



Jan Jakub Hartmann: Krajina.

Reinera, nevšední malířské ingenium, nalezneme opět v portrétu. Vlastní podobizna ⟨570⟩ a Podobizna choti umělcovy ⟨č. 571⟩ jsou díla vysokých malířských kvalit a ve svém pojetí dávají mysliti na Hogartha. Šerosvit, za který vděčí pozdní barok porembrandtovské holandské tradici, soustřeďuje světlo na hlavě a části poprsí, které modeluje měkce splývavými, tvar lehce kulatícími tóny. Objem hlavy a těla je vyloupnut z abstraktního, temného prostoru,

obraz neurčitelnou hloubkou prohlubujícího. Malířská práce je pečlivá, technika bezvadná. Oba portréty ukazují nám intimní profil Reinerův v příkrém kontrastu s tvářností, kterou nosil ve veřejnosti.



Frant. Hartmann: Krajina s řekou.

Barokní krajinu zastupuje J a n J a k u b H a r t m a n n ⟨č. 352⟩ z Kutné Hory, o málo mladší Brandla, a jeho záhy zemřelý s y n F r a n t i š e k ⟨č. 350, 351⟩. Jejich dílo svědčí o vkořeněné už prohloubené domácí tradici. Členové mladších generací nemusili už navštěvovati Italie. Lokální tradice dávala jim už věnem zkušenosti,

ukojující jejich učenlivost a vyhovující potřebě. Tak i Hartmannové jsou obohaceni výrazovými konvencemi, jichž dodává nejbližší sousedství i Praha s dostatek. Maluje sice neviděné, konstruované krajiny běžné komposice obvyklou methodou, ale v jejich obrazech šerosvit a barva přehodnocuje schema, stává se výrazem skutečných emocí v krajině žitých, v dobře vyjádřené náladě kotvících, v atmosféře a světle je otištěna značná míra soucítění s jevy přírodními. Uměleckou kvalitu cizinců v Praze usedlých osvětlují Heldmann ‹č. 362› a Hirschely ‹368/374›.

Barokní umění dává Čechám skutečnou malířskou vývoje schopnou tradici. Malíři barokní dovedou ji až do konce 18. století, a malíř, který podlehne svůdné vlně rokoka, prohloubí, obohatí ji a sdělí krajinářům první poloviny 19. století.

ROKOKO A KLASSICISMUS.

Okolo poloviny 18. století ztrácel barokní styl v střední Evropě svou životní sílu. Do nekonečna opakovali portrétisti, krajináři i malíři monumentálních komposicí vývojem dané formule, nikde nebylo známek vývojového kladu, tvárná síla vyčerpala se, forma ztratila svou výmluvnost, malířské zkušenosti, příliš už běžné, byly uloženy v záplavách obrazů. Jen Francie, která stála stranou barokního hnutí, v níž lesk světské moci dovedl zastíniti vítěznou církev, udržela vývoji svého umění trvalý pohyb. Ne že by vývoj byl isolován od jižních vlivů; právě naopak francouzské umění 17. věku je těsně spiato s Italií, a kus jeho dějin odehrával se na italské půdě. Velký krajinář Claude Lorrain, který intensitou smyslu pro přírodu rovná se Ruysdaelovi a překonává ho silou tvárné abstrakce, spolu s Nicolasem Poussinem, klassikem formy, malířem přísné, chladné methody, posunují na čas těžiště francouzského umění do samého středu Italie. Vliv jejich umění byl rozsáhlý. Umělci šli do Italie těžit z hotového uměleckého majetku, studovat, přejímat. Cenili krásu formy pro formu samu. Formalismus zvrátil se u některých v suchý, neživý akademismus, obraz byl produktem školeného mozku, výraz vcítění se malíře v svět jevů byl potlačen. Tak Vouet a Blanchard. Umění Poussinovo dalo směr tradici v Paříži. Od ní jest přímo odvislý Eustach Lesueur, malíř náboženských scén, ale i dvorští umělci Mignard, Lebrun. Od poloviny 17. století výtvarná kultura v Paříži šířila

se v širokých kruzích, esthetický zájem, který zabíral pro sebe valnou část Paříže, učinil ji vývojem městem umění. Theoretické úvahy spisovatelů nejsou už theorií jednotlivých umění, nýbrž esthetikou v pravém slova



Fr. Millet: Horská krajina italská.

smyslu. Nizozemští mistři nezasahují vlivněji do malíř=ského vývoje, ač jsou četní a oblíbení. V Rudolfinu není pro toto umění dokladů. Jen velmi nedokonalé před=stavy o stavu francouzského malířství 17. století dává

několik obrazů v Rudolfinu. Tak Snímání s kříže ⟨č. 124⟩ z Lebrunovy školy, Le Moyenova Betsabé ⟨č. 474⟩, Millet ⟨č. 467/8⟩ a Desportes.

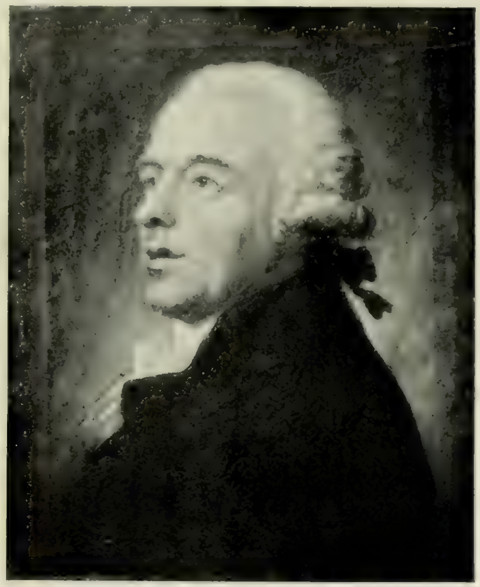
Francie dala Evropě na počátku 18. století náhradu za odumřelý barokní monumentalismus.



A. Watteau⟨?⟩: Návrat z maškarního plesu.

Změnila se životní nálada, nový život dal nové podněty umění. Smrtí Ludvíka XIV. byla Paříž zbavena nepohodlné obřadné masky. Nastává kvapná reakce, v níž životní hodnoty převracejí se na ruby. Jest to skutečná palácová revoluce, v níž unavený aristokrat prchá od dvora, znemožňujícího individuální vyžití života. Uchyluje se do venkovských sídel, kde rafinovaným způsobem obklopí se prostředím hovícím jeho náladě a vkusu. Opájí se vším, lehkou erotikou, společenskou hrou ve velkých rozměrech, žitím bez velkých vášní, a hlavně přírodou. Je patrno, že výtvarné umění dávající výraz době, bude

hledati opory tradice daleko od umění Lebrunova a Mignardova. Tuto oporu nabízelo Nizozemí prostřed- nictvím pofrancouzštělých provincií. Viděli jsme, jak v Holandsku intimní život vyžádal si malířský přepis a jak stal se nevy- čerpatelným zdro- jem malířských sensací. Pojem o- brazu jako věrné- ho malířského pře- pisu života, hlu- boký smysl pro přírodu a skuteč- nost — toť styčné body, v nichž se- jde se nizozemský intimismus s fran- couzským roko- kem. Tento styk sprostředkoval Valón Antoine Watteau, který v prvních letech



A. Graff: Podobizna kapelníka J. G. Neumanna.

svého vývoje spojuje umění nizozemské s učením Gil- lotovým. Ve svých dílech otiskl subjektivism rokoko- vého člověka jako nikdo po něm. Šerosvit, který už u holandských intimistů byl v službě reálního světla, je v podstatě v téže funkci i ve Watteauově díle, roz- vrhuje prostor, určuje objemy, ale poslední tvárné slovo pronáší barva. Obraz není komponován ve světelných

massách, kolem jednoho ohniska, světelné body jsou rozloženy po celém obrazu a rozechvívají povrch vi= brační světelností. Toto světelné chvění podporuje barva živá, nepokrývající povrch tvarů v plochách jako



Jos. Bergler ml.: Úslužná Marta.

u Holanďanů, nýbrž ve skvrnách, rozkládající světelný paprsek v jeho barevné složky, chvějící se ostrým kon= trastem v jiskřivých tlumech ve výškách reliefu, houst= noucí, ale průzračně prochvívající prostor v hloubce. Návrat z maškarního plesu ⟨č. 721⟩, vzniklý pod vlivem Watteauovým, zaplavený umělým světlem, nedává

představu jeho formy v celé váze, za to poučuje o po=krevenství jeho umění s nizozemským malířstvím. Srovnání Steenova Zastaveníčka s Watteauovým Ná=vratem poví mnoho o shodách a rozdílech formy. Dva



Christ. Brand st.: Zahájení honby.

malíři galantních slavností, Watteauovi žáci, Pater a Lancret, dále Boucher, Fragonard, jsou na výši doby. Je přirozeno, že nový malířský názor a nový styl, osvo=bozující od malířské stagnace, proniká kvapně na vý=chod. Dvůr Bedřicha Velikého je první stanicí rokoko=vého umění a francouzské výtvarné umění ve všech

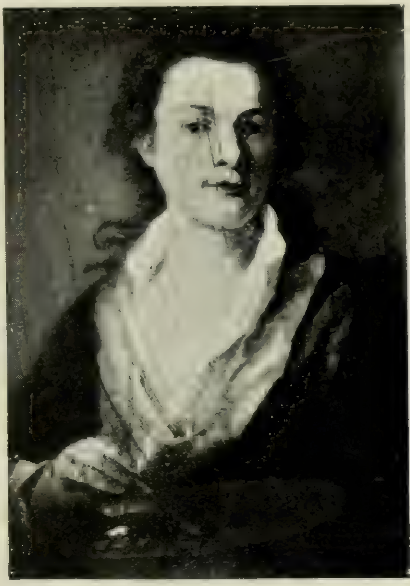
oborech, hlavně architektura, nahrazuje produkci do= mácí. Ale i ostatní německé dvory jsou pofrancouz= štěny, a teprve po čase domácí umění tvoří ve smyslu rokoka. Domácí německé malířství tvoří titěrná, drobná díla pro běžnou potřebu. Pro vývoj malířství nezname=



Jan Brand ml.: Krajina u hradu Děvína.

nají ničeho. Hověly potřebě, které dovedla časem zadost učiniti práce reprodukční. Po šlechtických sídlech pu= tovali řemeslní malíři, kteří zdobili stěny zámků a leto= hrádků šablonovitou malbou nebo robili portrét ne= velkých kvalit. Umění řemeslných Italů, Francouzů, Flámů několikátého i posledního řádu hoví jejich nízkému vkusu. Pracují chvatně a povrchně. Několik osobností roste z průměru, z nich je zmínky hodný portrétista Anton Graff ‹č. 234› a Chodowiecki, na=

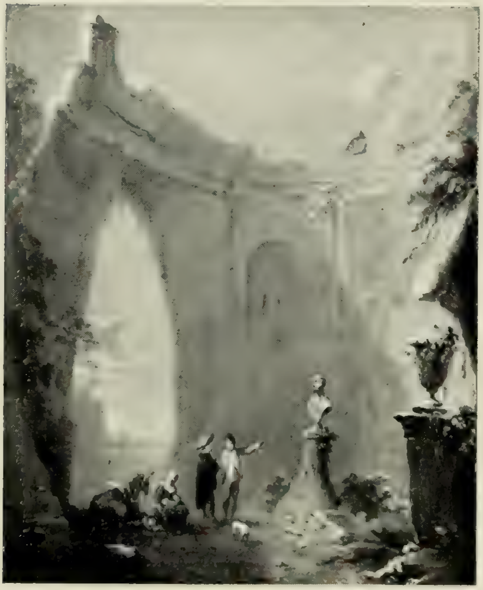
vazující na francouzskou rokokovou tradici. Příkladem, jak zdomácňovalo rokokové umění dále na evropské periferii, poslouží Vídeň. Bylo už výše uvedeno, že v první polovině 18. století byla Vídeň přeplněna cizími umělci, kteří stačili vyhověti poptávce. Domácí umělci, zastíněni jejich uměním, odvislí od toho, co cizinci přinášeli, repraesentovali spíše úroveň řemeslnou. Roku 1726 byla zřízena umělecká akademie po francouzském způsobu a ředitelem jejím stal se pofrancouzštělý Nizozemec, Jakob van Schuppen. Jeho následovníkem v úřadě byl Martin Meytens. (Kopie podobizny císařovny Marie Terezie č. 465.)



Norb. Grund: Vlastní podobizna.

Tito účinně čelili mocnému vlivu italského umění, aniž byli s to, aby položili základy k lokální tradici. Mezi malíři několikátého řádu, jakých bylo Rakousko plno, nad průměr vyrůstá Jan Kupecký, portrétista, vychovaný Italií, srdcem však k francouzskému dvorskému umění Rigauda a Largilliera přilnuvší. Akademismus, výsledek method a pouček, sloučených v školský zá=

koník, byl ve Vídni po několika letech v malířství patrný; vliv francouzského klassicismu ke konci 18. století zmrazil pak neosobní, akademické vídeňské umění zcela. Že třetí generace vídeňské akademie vyšel Josef Bergler, příští ředitel nové pražské akademie. Úroveň domácího vídeňského umění 17. století, výsledek mnohonásobně skřížených vlivů, jimž však dalo rokoko nejhlubší signum, které odbírala měšťácká Vídeň, charakterisují dobře Ferg ‹č. 203›, Christian Brand st. ‹č. 71/94›, Brand ml. ‹č. 95/104›, z konce 18. a poč. 19. století Josef Fischer ‹č. 207›, Molitor ‹č. 477/482›, Josef Plazer ‹č. 546›, Querfurt ‹č. 560/563› a Wutky ‹č. 741›.



N. Grund: Římská zřícenina.

Umění v Čechách, v Praze, v 18. století, je odleskem Vídně. Od chvíle, kdy Vídeň stala se dvorním městem, středem mocnářství, kosmopolitické umění uchyluje se tam. Prahu umělci lepšího řádu míjejí a tak umění

v Čechách vyvíjí se v poměrech stísněnějších. Z řídkých cizineckých návštěv, které mění se v trvalý pobyt, lze zaznamenati Dallingerovu ‹č. 171/172›. Průměrné umění cizinců nemohlo působiti příkladně.

Rokokovou tradici, jak ji sformovala Vídeň, přejal Norbert Grund a v Praze svým dílem ztlumočil. Grund byl z drobných mistrů, typu, jejž vytvořilo 18. století. Maloval drobné obrázky řemeslně, podle vzorků, jež dodávala cizina. Poměr jeho k světu je prostředečný. Není to umělecké tvoření vysokého řádu, jen dobrá řemeslná kultura, nicméně pro Čechy cenná tím, že zachovala starou barokní tradici do 19. století, paralysující vliv klassicismu. Přes sto obrázků dokládá plodnou Grundovu činnost ‹č. 239/341›.



N. Grund: Občerstvení v zahradě.

Ke konci 18. století zaplavuje evropské umění nová vlna, která vznikši v Italii hluboko v 18. století, zmohutněvši cestou Francií, rozlévá se na počátku 19. století celou Evropou a dává všemu umění jednotné sty-

lové znaky. Je to klassicismus. Italie, která nepodléhá vlivu rokoka, oddává se novému ideálu v době, kdy rokoko přichází jako novota na východ. Umění je dy= namikou baroku přesyceno, statický klid a rovnováha výtvarné formy, které učí zapomenutá antika, je doceňována. Šíří se nová renaissance, zraky umělců obracejí se pozorněji k antickým dílům. Od prvních let 18. století výkopy opravovaly falešné názory o antickém světě a překvapení stíhalo překvapení. Dospívalo se k názoru, že antika dala tvůrčím snahám lidstva nejdokonalejší výraz. Měnil se kvapně obecný vkus a zachvacoval společenské vrstvy v šíři nebývalé. Umění čerpá látku z odhaleného světa starověku, učí se na příkladech zákonům formy, obohacuje se archeologickými zkušenostmi a obráží antický svět a formu v přesvědčení, že ho obnovuje. Podstatou klassicistického malířského hnutí je linearis=



N. Grund: Pierot na houpačce.

mus. Italští umělci a jimi přímo odchovaní malíři střední Evropy lpí na souboru malířských představ i technických zkušeností dogmaticky formulovaných a prohlašují se za pokračovatele antické výtvarné kultury. Francouzi, kteří nejsou upoutáni archaeologismem, naplňují klassicistickou formu živými hodnotami, a jejich umění, které v době revoluční zdánlivě znásilňuje dobu a její duchovní obsah, dává v empiru výraz novému společenskému řádu. Francie v hlavním representantu tohoto směru, Davidovi, vytkla klassicismu životní poslání. Empire také plnil v Evropě trvalejší a vývoje schopnější výchovnou úlohu.



N. Grund: Španělský přístav.

Umělci, kteří přišli do Italie v druhé polovině 18. stol., stihli kulturní život už prosycený novou náladou a vyvinuli se v ní. Ale i starší, jako Rafael Mengs, byli strženi obecným proudem. Füger (č. 215), Mengsův žák, přenesl klassicistické umění do Vídně, kde přijato školou, stalo se akademickou konfessí. Od Mengse odvislý byl i vídeňský Maron (č. 460).

Vídeňský klassicismus dodal Praze první popudy —

umění nového směru. Kolem r. 1800 výtvarná kultura v Praze značně poklesla. Malíři starého řádu vymírali, nových nepřibývalo. Ambrozzi, Jahn a malíř architektur v holandském stylu Kohl ⟨nečísl.⟩, tvoří v me=



J. Kohl: Interieur kostela.

zích starší tradice vídeňské akademie. R. 1800 vstupuje v život nová instituce umělecko=výchovná, Akademie, jejímž ředitelem stává se Josef Bergler, malíř studeného neosobního výrazu, v pravdě akademického vyškolení, žák vídeňské akademie, pak Knollerův a Marronův ⟨č. 33/37⟩. Eklektický charakter, nepatrný

talent, malá schopnost výchovná nedovedly dáti škole určitý ráz. Mimo ni vyrůstají celé generace malířů a odtud osud umění v Čechách není zcela spojen s osudem školy. Vídeňské umění trvale působí v Praze, a skupina portrétistů v první polovině 19. století je bez vídeňského portrétu nemyslitelna. (Machek, nečísl.) Nicméně putuje se do Italie stále a nová nálada — romantism, dostává se do Čech. Majetkem akademickým učinil ho Fr. Tkadlík (č. 411). Německý nazarenismus měl svého repraesentanta v Praze ve Führichovi (č. 916). Další vývoj českého umění nelze v Rudolfinu stopovat. Není obrazů, které by posloužily příkladem, několik úlomků nevelké ceny není hodno v tomto vývojovém obraze zmínky.



Ant. Machek: Podobizna herce.

MODERNÍ UMĚNÍ.

Část rudolfinské sbírky, věnovaná modernímu umění druhé poloviny 19. století a dnešní doby, nedosahuje úrovně lepší provinciální sbírky. Nesnáze, s nimiž zápasí každá moderní galerie při sbírání a organisaci uměleckých děl současných, jeví se ovšem důrazněji ve sbírce omezené místem, prostředky, postrádající programu a vůdčí ruky. Nejistota kriterií, rozlišujících umění »staré« od »nového«, nedostatek měřítka pro hodnoty umění, v jehož vývoji žijeme, zavádí do moderních galerií zátopu nekriticky vybraných děl, v níž vedle projevů, vymezujících výši dosaženou vývojem, tísní se spousty modního zboží, jak je přináší rok a den. V Rudolfině citelněji než kde jinde je patrna bezmyšlenkovitá nahodilost, která sdružila na stěnách několika sálů moderní umění. Praha nebyla nikdy městem, jehož výstavy by byli horlivě obesílali umělci z ciziny. Domácí a vídeňští umělci ode dávna zaplňovali výroční výstavy, a jen některé časem proslulé cizí dílo tvořilo střed výstavy. Tyto výstavy byly hlavním zdrojem nákupu pro oddělení moderního umění rudolfinské sbírky vedle darů soukromých. Časem přibylo ovšem vystavujících cizích umělců, leckteré dílo z Mnichova, Berlína i Paříže dostalo se do Prahy, leč obyčejně nebyla podepsána příliš zvučným jménem a ani nebyla nadprůměrných kvalit. Rudolfinum nahromadilo z těchto výstav slušnou řadu obrazů, v nichž však každý mluví za sebe, lépe nebo hůře, vespolek však nemají vůbec vnitřní souvislosti.

Tvoří pêle-mêle akademických, hlavně však oněch děl, která zmocňují se chtivě výtěžků vývoje, zbavují je poctivé důslednosti a strohosti, a přizpůsobují je akademické šabloně veřejnosti a škol. Jsou to díla bez pohlaví, kterých chrlí Evropa tisíce od měsíce k měsíci, kterými jsou přeplněny moderní galerie, které dusí několik vyslovených, hodnotných děl. Tak i v Rudolfině. Ani české moderní umění netvoří souvislý vývojový celek; díla nerepraesentují víc než osobnosti. Nutno tedy vyjmouti díla, která jsou ctí sbírce, a jednati o nich v isolaci, kterou jim neorganisovaná sbírka vnutila.
Mluvíce o moderním českém malířství, počínáme Josefem Manesem. Jím vlastně dostává se vývoji českého umění tradice vlastní, neodvislé od vývojových osudů uměleckého okolí. Do Manesa podléhá vývoj malířství v Čechách všem heslům, která ozývají se v sousedství, a není ušetřen mnohých omylů, jimiž trpí německé umění první poloviny 19. století. Manesem malířská tradice, která dosud byla ve vleku všeobecného vývoje, sprostředkovaného Německem, dobývá si v obecném vývoji posici, která je posunuta z pokraje vývoje v samý střed proudu. Do Manesa žijí malířské Čechy z odkazu 18. století, ale i tak jejich tvůrčí energie je rozpoltěna. Škola zabírá řadu uměleckých individualit pro sebe, absorbuje jejich talent pro své klassicistické a akademické ideály, které jsou stranou skutečného uměleckého života a vývoje. U nás zachraňují starší plodnou tradici malíři krajin. Jsou plni konvencí, přežitků v nazírání i formě, staří mistři vsunují se jim před zrak a určují



Josef Manes: Při měsíčku.



Jos. Manes: Uvítání hosta.

jejich vidění i vyjadřování. Nicméně jsou jediní, kteří malířský výraz abstrahují od literatury a tendence, lpějí na čistě malířských ideálech a co přejímají ze starších mistrů 18. stol., jest jejich netendenční tvárné nazírání a cíl tvoření, čistá forma. Antonín Manes, otec Josefa Manesa, je typem těchto malířů před polovinou století, o nichž bude níže řeč.

Do Manesa tvoří obsah malířské kultury umění Školy. Ta přijímala všechny ideály, kterými cizina prodlužovala klassicismus v jeho neplodných složkách, potlačovala malířský výraz myšlenkou, pojmem, literaturou, tendencí. »V Praze následuje po malířství skutečných malířů nejprve malba filologů, pak theologů, pak historiků a na konec národních pěvců« (Max Dvořák). Josef Manes vyrostl v tomto prostředí. Leč nesl v sobě osudové určení, jež nebylo vkořeněno ve Škole, z níž vyšel. Silná umělecká individualita, ohodnotivši malířskou kulturu kolem sebe, těžila ze všeho, ale přivtělovala všechno vysokou uměleckou vůlí k dědictví odkázanému otcem Antonínem. V jeho prvních malířských dílech objevuje se už příští malíř, ale rozhodující okamžik v jeho vývoji dostavuje se v Mnichově a rozhodne o osudu umělce. Nebylo mnichovské umění, které dalo Čechám největšího umělce; bylo probuzení národního vědomí, poznání ceny raçového života v jeho duchových složkách, které dalo později politice, vědě i umění nové impulsy a cíle. V Čechách, zemi utištěného národního života, žily se nové ideje se zdvojenou intensitou. Národní život děkoval jim za své uvolnění; propagace národní myšlenky ve všech



Jos. Manes: Slovenská rodina.

formách stala se obsahem nového života. Manes učinil ji základnou svého umění a nové tradice, v jejíž sto= pách žijeme dosud. Manes dal svému názoru a cítění výraz formou, která je jedinečná. Jsou v ní rozřešeny



Ant. Manes: Horská krajina.

problémy moderního malíře v celém rozsahu. Jsou v ní splněny optické požadavky moderně vidícího oka, jsou v ní vyjádřeny záchvěvy duše člověka 19. sto= letí, zvýšené a určitě zabarvené jeho citovosti, jeho po= měru k životu a světu. Je v ní tušení a příprava im= pressionistického problému, který zaměstná generace z konce století. Vývojová cena Manesova spočívá v tom, že byl z prvních, kteří v Evropě razili novou



Jarosl. Čermák: Únos Černohorky.

životní náladu a cítění adekvátní ryze malířskou for=
mou. Cena pro nás větší a významnější, že dal na=
šemu malířství smysl bytí, tradici a nedostižný příklad.
Rudolfinum sneslo jen málo dokladů jeho geniální
tvůrčí síly. Dva obrazy Uvítání hosta na zámku
⟨459 A⟩, Při měsíčku ⟨458 B⟩, velká sbírka nezařaze=
ných kreseb, z nichž jen některé jsou vystaveny a ně=
kolik akvarelů osvětlují jen některé složky mnohotvár=
ného zjevu malíře. Obě olejomalby, díla vysokých
kvalit, která snesou sousedství všeho, co vytvořila
Evropa v polovině století, dokládají onu složku jeho
malířského ingenia, která odkazuje na starší českou
tradici, jež trvala a přečkala všechny směry a pro=
gramy ze sousedství přinesené a vývojově neplodné
kolem poloviny století, a ve chvíli, kdy nepozorována,
už zdánlivě nežila, vydala v Manesovi poslední květ.
Jest to rokoková tradice, která na počátku století
byla zdomácněla v kruzích řemeslných malířů v Praze
i po venkově a která tvořila i jádro zlidovělého če=
ského umění. Tato tradice, která na počátku je pode=
přena zjevem Norberta Grunda, je vyvýšena Mane=
sem, některé její prvky žijí posud. Kresby a akvarely
ukazují jeho vysokou kreslířskou disciplinu, smysl pro
barvu, jako výrazový prostředek největší výmluvnosti
a tvárnosti.

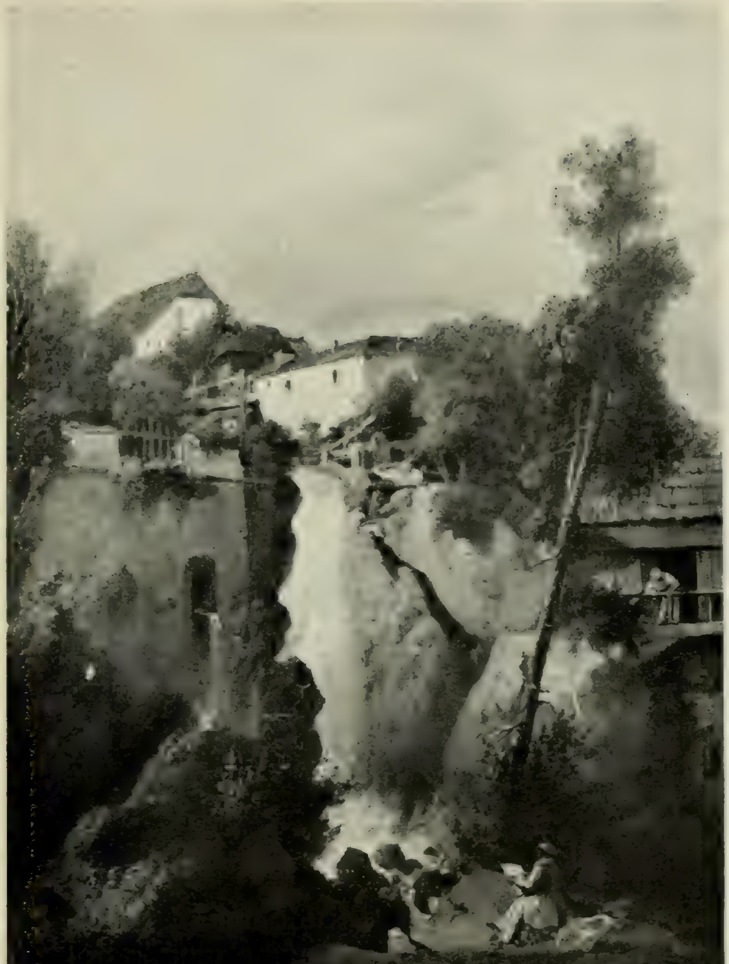
Z tradice Manesem založené roste Jaroslav Čer=
mák, duch obdobného založení, rostoucí z totožné
nálady, poněkud rozšířených ideálů. Šel pro poučení
na západ k malířům historií, kteří posílili jeho formu,
ale nezničili citového založení, a kteří zůstali daleko



Mik. Aleš: Jiří z Poděbrad a Matyáš Korvín.

za výší jeho malířského výrazu. Dva obrazy ⟨nečísl.⟩ vymezují dobře jeho poměr k Manesu a ozřejmují ono plus, které dala malíři vývojová distance.

Nejkrásnější plod této tradice je zjev Mikuláše Alše. Tento malíř, který svoje tvárné bohatství vyjádřil linií, kresbou ryzí formy, je nejživější osobností české výtvarné kultury. Jeho tvůrčí síla učinila jeho dílo nečasovým a prodloužila jeho život přes meze pojmu generace. Pro nás zůstává dosud stále zjevem neklassifikovatelným, ačkoliv dobře zjišťujeme tradiční cestu jeho uměleckého růstu a zrání; vrostl v naši výtvarnou kulturu tak samozřejmě, zabral v ní místo jakýmsi vyšším předurčením a není myslitelna představa současného českého malířství bez Alšova díla; zela by v ní mezera nezahraditelné šíře. Přečkal několik generací, které zaměnily rychle za sebou hesla, programy, které strhly s výše řadu uměleckých model, k Alšovi však, který chvílemi byl pozapomenut, vracely se všechny s obdivem a úctou. Opřel svoje dílo o pevný světový názor, jedinečný ve své naivní jistotě, a postavil jej odvážně proti kosmopolitickému nihilismu výtvarníků vyrůstajících z kultury západní, prolnul je primárními citovými prvky a úspěšně soutěžil s rafinovanou sensibilitou mladších generací, dal mu nejprostší výraz nejjednoduššími prostředky i methodou a překonal složité methodické a technické systémy. Aleš vyjadřuje se linií. Až jednou analytické prostředky kritiky dovolí podrobnější pitvu výtvarné formy, až její nástroje úspěšněji rozloží tvary v prvky, a odhalí zákon a logiku tvoření, bude Alšovo dílo



Jos. Navrátil: Vodopád ve vesnici.

předmětem vděčné kritické práce. O Alšově linii bude nutna velká kapitola v dějinách našeho umění, která přesně vymezí podstatu Alšova linearismu, vytkne a určí jeho dynamickou povahu oproti lineárnému statismu, který vyvinula tradice od Manesa.



Alois Bubák: Mužský u Mnichova Hradiště.

Olejový obraz, zavěšený v Rudolfině, osvětluje zjev Alšův se stránky, ke které nemáme mnoho dokladů. Je dílo jeho mládí, plné barevného kouzla, zhuštěného života, obdivuhodné prostorové komposice, plné formy a krásné faktury. Stačí srovnati tento obraz



Adolf Kosárek: Česká krajina.



Jul. Mařák: Podzimní večer.



Ant. Chittussi: Seina u Suresnes.

historické fabule s Brožíkovými plátny, repraesentujícími duté, prázdné malování historisujících, officiálních malířů, abychom si uvědomili míru Alšova uměleckého posvěcení, rozdíl výrazuplného uměleckého díla od theatrální, falešné malířské pastiše.
V zredukované, ale přece úměrně vymezené řadě lze stopovati zjevy českých krajinářů, jichž umění, jak už výše bylo řečeno, přidělena byla vývojem úloha významná. Romantická nálada změnila výtvarný pojem krajiny. Stará konvence vidění i malířského vyjadřování nebyla přemožena rázem; konstruovaná krajina podle osvědčených formulí a šablon provázela vývoj až do 30. let stol. Teprve romantismus, budící cit pro přírodu a činící oko malíře pozornějším a vnímavějším, učil vyjadřování skutečné, konkrétní krajiny v jejím svérázném charakteru. Ovšem mnohý přežitek v názoru i formě rušil čistotu bezprostředního vjemu a řada prvků z klassicistické »ideální krajiny« přecházela do krajiny romantické. Ale nazírání těchto malířů, přirostlých ke skutečné malířské tradici Čech, omezovalo i romanticko-pathetický živel. Úsek přírody, který vpravili do nevelkého rámce svých obrazů, stával se jim místem nových hodnot, a snaha, přepsat přírodní jevy nepopisnou methodou, vede k přemýšlení o formální abstrakci a prostředcích výrazu. Malíři pozorují, že snaha sdělit v omezené ploše organický život přírody, bude bezvýsledna, spokojí-li se zaznamenáním věcné pravdy, pozorují, že jejich vidění i malířské podání musí být synthetičtější, mají-li obrazy budit illusi životního existenčního rytmu krajiny. Mimo to



Ant. Slavíček: Podzim.

starší malíři z 18. století učí je cenit v krajině složky, které stírají s přírody znaky její hmotné existence, atmosféru a měnící se světlo, a malíři chápou, že právě tyto složky usnadňují jejich vcítění se v přírodu a subjektivism jejich vnímání a cítění. Počínají promítati v obraz náladu a s ní svoje soucítění s přírodou. Tyto problémy prohlubují malířské prostředky, a barva, jako prostorotvorný a tvarotvorný prvek, vydává více a více výrazových možností. Malíři krajin převádějí starou tradici 18. století do druhé poloviny 19. století a dávají tak osu vlastnímu vývoji malířských Čech stranou školy a jejích akademických ideálů. V druhé polovině století je tradice už v bezpečí, stává se podstatou výtvarného života. Přijdou ovšem nové impulsy prudce pokračujícího vývoje, ale ty už najdou připravenou půdu: ryze malířské nazírání a vyjadřování je zachráněno. Rozvětvení výtvarné kultury v Čechách není stopovatelno v Rudolfině; buďtež zde vyznačeny některé body, jak vyvíjel se výtvarný pojem krajiny. Výše analysovaný vývojový moment dokládá Antonín Manes, ‹Horská krajina s řekou č. 457›, první oficiální učitel krajinomalby na Akademii. Odtud poutá příroda k sobě umělce úžeji, odhaluje mu svá tajemství a činí jeho formu stále výmluvnější; malíř spěje k realismu. Miloval-li romantický malíř krajinu s obsahem vnějších náladových prvků, realista oddává se kouzlu kteréhokoliv koutu. Zahlíží v ní zapomenuté půvaby, od obsahu klade přízvuk na malířskou formu, a žádá od diváka, aby v ní hledal těžiště esthetického zájmu.



Hanuš Schwaiger: Rybí trh.



Beneš Knüpfer: Rozvlněné moře.



Jos. V. Myslbek: Studie koně pro pomník sv. Václava v Praze.

Díla Navrátilova ‹č. 492› a Piepenhagenova ‹č. 539› ukazují, jak změnilo se malířské nazírání, o které prvky obohatila se forma. Linearismus je potla= čen zcela, barva ve va= leuru i kva= litě zmocňu= je se tvárné úlohy. Ně= mec Haus= hofer, ná= stupce Ma= nesův, uspí= šil vývoj re= alismu; při= nesl řadu konvencí v názoru i výrazu, su= chou, popis= nou metho= du, která přemáhá ci= tový subjek= tivism malí= ře ‹č. 352/356›, ale objevil pro české krajináře atmo= sféru a světlo, které vyháněly z obrazu neutrální osvětlení a vnější světelný efekt. Jeho žáci Bubák ‹č. 125 a nečísl. kusy› a Kosárek, skutečná umělecká ingenia, dovršili vývoj; z klassicistického opisu předlo=



Karel Spitzweg: Zastaveníčko.

hy, romanticko-realistického přepisu krajiny byla tu krajina jako čistá forma, jako umělecké dílo. Julius Mařák, vychovatel současné generace ‹č. 458 a ne-



Gustav Gourbet: V lese.

čísl. kusy› a Antonín Chittussi ‹nečísl. obr.›, který šel si pro mnohé poučení k mistrům barbizonským, naplnili jen daný vývojový řád. B. Knüpfer ‹Rozvlněné moře, nečísl.› spojil ve své formě konservativní akademickou tradici s výsledky impressionismu, Schwaiger ‹Rybí trh› zůstal věren historisující tradici vídeň-

ské, z níž vyrostl, živě své impresse historickými re=
miniscencemi. Ant. Slavíček ⟨nečísl. krajina⟩ mluví
za generaci impressionistů, jichž umění tvoří část ma=
lířského obsahu dneška.

Z děl cizích umělců hodny jsou zmínky dva Spitzwe=
govy obrazy ⟨nečísl.⟩, doklady umění německého ro=
mantismu, znamenitá lesní krajina velkého francouz=
ského realisty Courbeta ⟨nečísl.⟩, dílo mocné formy,
velkého komposičního rytmu a výrazové síly.

Z ostatních děl, v oddělení moderního umění zavě=
šených, jsou některá hodnotou podprůměrná, jiná ne=
dosti silná a umělecky zdravá, aby v isolaci bez sbo=
rové opory promluvila za sebe slyšitelným hlasem.
Výše vytčená díla jsou asi všechna, která dovedou
oku návštěvníka poskytnouti čistou esthetickou roz=
koš a utkvíti v paměti trvalou vzpomínkou.

SEZNAM VYOBRAZENÍ.

Čísla prvá značí stránku knihy, čísla v závorce značí zastoupení ve sbírce Rudolfinské. (Katalog z r. 1913.)

Aken van: Kristus v předpeklí 71 ⟨10⟩
Aleš Mik.: Jiří z Poděbrad a Matyáš Korvín 159 ⟨663⟩
Baldung Hans: Mučednictví sv. Doroty 43 ⟨18⟩
Bega Cornelis: Vesnická krčma 101 ⟨20⟩
Bergler Jos. ml.: Úslužná Marta 140 ⟨673⟩
Bles Hendrik de: Krajina se železnou hutí 69 ⟨25⟩
Bouts Dierick: Kladení Krista do hrobu 79 ⟨45⟩
Brand Christ. st.: Zahájení honby 141 ⟨50⟩
Brand Jan ml.: Krajina u hradu Děvína 142 ⟨59⟩
Brandl Petr Jan: Vlastní podobizna 130 ⟨74⟩
Brandl Petr Jan: Podobizna muže 131 ⟨75⟩
Brueghel Jan st: Flámské posvícení 76 ⟨83⟩
Brueghel Petr ml.: Sv. tři králové 74 ⟨85⟩
— Zimní krajina 75 ⟨86⟩
— Zimní krajina 72 ⟨88⟩
— Hrad 73 ⟨89⟩
Bubák Alois: Vrch »Mužský« u Mnichova Hradiště 162 ⟨688⟩
Burkmair H. st. jest Český mistr viz opravu v zadu. Sv. Kunhuta 37 ⟨148⟩
Carracci Annibale: Pieta 123 ⟨99⟩
Coninxloo Hans van: Herkules na Olympu 53 ⟨106⟩
Cornelisz van Harlem: Obrácení Šavla 61 ⟨107⟩
Courbet Gustav: V lese 173 ⟨701⟩
Cranach Lukáš: Starý pošetilec 40 ⟨118⟩
— Podobizna mladé dívky 41 ⟨120⟩
Cranachova škola dříve německý mistr. Podobizna dívky 38 ⟨121⟩
Cuijp Jacob Gerritz: Podobizna dámy 88 ⟨126⟩
Cuijp Albert: Krajina se skotem 104 ⟨125⟩
Čermák Jarosl. Únos Černohorky 157 ⟨704⟩
Český mistr: Levé křídlo skládacího oltáře ⟨Uvnitř⟩ 23 ⟨127⟩
— Levé křídlo skládacího oltáře ⟨Zevně⟩ 24 ⟨127⟩
— Ukřižovaný 27 ⟨129⟩
— Marie s dítětem a devíti svatými 29 ⟨135⟩

— Zvěstování Marie 30 ⟨138⟩
— Skládací oltář 32 ⟨141⟩
— ⟨dříve připisováno Burkmairovi⟩ Sv. Kunhuta 37 ⟨148⟩
Dětřich pražský: Votivní obraz Očka z Vlašimě 19 ⟨158⟩
Dou Gerard: Na balkoně 114 ⟨166⟩
Dughet Gaspard: Hrad v horách 62 ⟨168⟩
Dürer Albrecht: Madonna s s kosatcem 39 ⟨169⟩
Dyck Ant. van: Podobizna Jana Viléma, prince oranžského 67 ⟨172⟩
Eeckhout G. van den: Rebeka a Eleazar u studny 111 ⟨174⟩
Everdingen A. van: Horská krajina norská 98 ⟨178⟩
Florentský mistr: Soud Paridův 120 ⟨187a⟩
Geertgen van Sint-Jans: Třídílný skládací oltář 81 ⟨194-196⟩
Gelder Aert de: Vertumnus a Pomona 110 ⟨197⟩
Giordano Zuca: Lukretia a Sextus Tarquinius 124 ⟨200⟩
Gossaert Jan a Coxcie: Skládací oltářní obraz 50 ⟨203⟩
Graff A.: Podobizna kapelníka J. G. Neumanna 139 ⟨207⟩
Grund Norb.: Vlastní podobizna 143 ⟨210⟩
— Římská zřícenina 144 ⟨290⟩
— Občerstvení v zahradě 145 ⟨246⟩
— Pierot na houpačce 146 ⟨250⟩
— Španělský přístav 147 ⟨295⟩
Hals Frans: Podobizna Jaspera Schade z Westrumu starosty haarlemského Příloha v předu ⟨316⟩
Hartmann Jan Jakub: Krajina 133 ⟨323⟩
Hartmann Frant.: Krajina s řekou 134 ⟨322⟩
Holandský mistr: Stará přadlena 85 ⟨355⟩
Holbein Hans st.: Křídlo skládacího oltáře 35 ⟨345⟩
Holbein Hans ml.: Podobizna Lady Vauxové 45 ⟨347⟩
Huyjsum J. van: Pahorkatina 109 ⟨359⟩
Huysmans Cornelis: Italská krajina večer 6 ⟨363⟩
Chittussi Ant.: Seina u Suresnes 165 ⟨771⟩
Knüpfer Beneš: Rozvlněné moře 170 ⟨787⟩
Kohl J.: Interieur kostela 148 ⟨380⟩
Kosárek Adolf: Česká krajina 163 ⟨790⟩
Machek Ant.: Podobizna herce 149 ⟨833⟩
Manes Ant.: Horská krajina 156 ⟨835⟩
Manes Josef: Při měsíčku 152 ⟨841⟩

— Uvítání hosta 153 ⟨840⟩
— Slovenská rodina 155 ⟨1106⟩
Mařák Julius: Podzimní večer 164 ⟨848⟩
Metsu Gabriel: Rybářka 116 ⟨408⟩
Mierevelt M.: Podobizna mladé paní 93 ⟨409⟩
Millet Fr.: Horská krajina italská 137 ⟨410⟩
Myslbek Jos. V.: Studie koně pro pomník sv. Václava v Praze 171 ⟨1208⟩
Navrátil Josef: Vodopád ve vesnici 161 ⟨878⟩
Neer A. van der: Holandská vesnice při východu měsíce 105 ⟨434⟩
Německý mistr: Podobizna dívky jest škola Cranachova 38 ⟨121⟩
Orley Richard van: Apollon a Sibylla 52 ⟨469⟩
Ostade A. van: Chuť 100 ⟨473⟩
Ponte Francesco da: Obětování v chrámě 122 ⟨496⟩
Potter P.: Hovor 106 ⟨499⟩
Reiner V.: Vlastní podobizna 132 ⟨510⟩
— Podobizna choti Reinerovy 132 ⟨511⟩
Rubens Petr P.: Mučednictví sv. Tomáše 55 ⟨522⟩
— Sv. Augustin 56 ⟨523⟩
— Zvěstování 57 ⟨524⟩
— Vypuzení z ráje 60 ⟨525⟩
Ruisdael Jacob van: Severní krajina 99 ⟨529⟩
Schwaiger Hanuš: Rybí trh 169 ⟨996⟩
Slavíček Ant.: Podzim 167 ⟨1165⟩
Skréta Karel: Podobizna paní 126 ⟨589⟩
— Podobizna brusiče drahokamů a jeho rodiny 128 ⟨587⟩
Snyders Frans.: Potyčka kohoutů 65 ⟨571⟩
Spitzweg Karel: Zastaveníčko 172 ⟨946⟩
Steen Jan: Serenáda 103 ⟨576⟩
Teniers David ml.: Na vsi 64 ⟨602⟩
Terborch Gerard: Podobizna pána 113 ⟨607⟩
Vecellio, stará kopie podle Tiziano Vecellia zv.: Podobizna italského básníka Benedetta Varchi 121 ⟨623⟩
Velde Essaias van de ⟨II.⟩: Holandská krajina 108 ⟨625⟩
Velde Wil. van de, st.: Moře lehce sčeřené 107 ⟨626⟩
Verelst Petr: Karbaníci 117 ⟨628⟩
Victors Jan: Doušek na cestu 112 ⟨632⟩
Vries R. van: Krajina se zříceninami 102 ⟨637⟩
Watteau A. ⟨?⟩: Návrat z maškarního plesu 138 ⟨639⟩

Wohlgemuta Michaela následovník: Umučení sv. Barbory 33 ‹647›
Wouwermann F.: Tři koně na pastvě 118 ‹648›
Interieury sbírek 12, 14, 15
Rudolfinum ‹budova›.
Dle projektu Jos. Zítka a Jos. Schulze 1885 11

REJSTŘÍK JMEN.

Číslo prvé značí stránku knihy. Číslo v závorce značí číslo sbírek Rudolfinských (dle katalogu z r. 1913).

Aachen H. von 68 ⟨1003⟩
Aleš M. 160, 162, 166 ⟨663⟩
Ambrozzi V. B. 148
Arthois J. d' 68 ⟨13–16⟩
Baldung H. ⟨zv. Grien⟩ 42 ⟨18⟩
Barbari J. de 39
Bega C. P. 100 ⟨20, 21⟩
Beich F. J. 127 ⟨22⟩
Belliniho škola ⟨Benátská škola⟩ 122 ⟨23⟩
Berghem C. 119
Bergler J. ml. 144, 148 ⟨673 až 676⟩, ⟨1008–1010⟩
Blanchard J. 136
Bles H. de 73 ⟨25⟩
Bloemaert A. 68 ⟨27⟩
Bloemen J. F. van 68 ⟨28⟩
Bois Q. du 100 ⟨36⟩
Bol F. 109, 129
Bosch H. 73 ⟨10⟩
Both z Utrechtu J. 68 ⟨40⟩
Boucher F. 141
Bouts D. 78, 79, 82 ⟨44, 45⟩
Brand Ch. st. 144 ⟨46–58⟩
Brand J. ml. 144 ⟨59–68⟩
Brandl P. J. 129, 131 ⟨69–77⟩ ⟨1016⟩
Brueghel J. ⟨zv. Aksamit⟩ 69, 76 ⟨83⟩
Brueghel P. ml. 76 ⟨85–90⟩
Brueghel P. st. 7, 74, 75
Brouwer A. 99. 100
Brožík V. 166 ⟨683–686⟩ ⟨992⟩
Bubák A. 172 ⟨688–689⟩
Burkmair H. 37, 40
Carracci A. 122, 124 ⟨99⟩
Caravagio P. 123, 124
Coninxloo H. van 61 ⟨106⟩
Cornelisze v. Harlem 68 ⟨107 až 108⟩
Cornelius P. šl. 14 ⟨1022-1039⟩
Courbet G. 174 ⟨701⟩
Coxcie M. 58, 59 ⟨204, 205⟩
Cranach L. st. 42 ⟨112–120⟩
Çuyp A. ⟨Cnijp⟩ 90, 101 ⟨125⟩
Čermák J. 158 ⟨703–706⟩ ⟨1044–1065⟩
Dallinger F. T. 145 ⟨154-155⟩
David G. 57
Delft Vermeer van 90, 111
Desportes F. 138 ⟨156–157⟩
Dětřich Pražský 18, 20, 22, 26 ⟨158⟩
Dou G. 115 ⟨166⟩
Dughet G. zv. Poussin 68, 136 ⟨168⟩
Dujardin K. 105 ⟨376⟩
Dürer A. 3, 4, 7, 38, 39, 40, 41, 42, 43 ⟨169⟩
Dusart C. 100 ⟨170, 171⟩
Dyck A. van 71, 72 ⟨172⟩
Eeckhout G. van den 100 ⟨174⟩
Elsheimer A. 44, 46 ⟨175⟩

Everdingen A. van 97 ⟨178 až 179⟩
Eyck H. van 48
Eyck bratří 51, 77, 82
Ferg Fr. 144 ⟨181⟩
Fischer J. 144 ⟨182⟩
Flinck G. 109
Floris viz Vriendt.
Fragonard J. H. 141
Füger B. J. 147 ⟨190⟩
Führich J. r. 149 ⟨1068-1070⟩
Geertgen v. S. J. 78, 79, 80, 82 ⟨194–196⟩
Gelder A. de 108, 109 ⟨197⟩
Gillot C. 139
Giordano L. 122 ⟨200⟩
Giotto di B. 20, 22, 26, 28
Gossaert J. 39, 54, 56, 58 ⟨203⟩
Goyen J. V. 89, 90, 94, 96, 97, 104
Goya L. F. 94
Graff A. 142 ⟨207⟩
Grund N. 145, 158 ⟨210-312⟩
Grunewald G. 42
Hals Fr. st. 92, 93, 94, 95 ⟨316⟩
Hartmann J. J. 134, 135 ⟨323 až 325⟩
Heem C. de 105 ⟨326–327⟩
Heemeskerck E. v. 68 ⟨328⟩
Heldmann I. 135 ⟨329, 330⟩
Hirschely K. 135 ⟨336–341⟩
Hobbema M. 103
Hogarth W. 133
Hollar V. 10
Holbein H. ml. 43, 44 ⟨347⟩
Holbein H. st. 3, 7, 34, 36, 37 ⟨345, 346⟩
Hooghe P. de 111, 115
Hooch P. de 90
Hondecoeter G. 105 ⟨357⟩
Huysum I. van 105 ⟨359⟩
Chittussi A. 173 ⟨771, 772⟩ ⟨1019–1020⟩
Chodowiecki D. N. 142
Jahn J. Q. 9, 148
Jordaens J. 71
Kessel J. V. 105 ⟨378⟩
Knoller M. 148
Knüpfer B. 173 ⟨787–789⟩
Kohl L. 9, 148 ⟨380, 380A⟩
Koninck S. 108
Kosárek A. 172 ⟨790, 791⟩
Kupecký J. 143
Lancret N. 141
Largillière N. de 143
Lebrun M. L. E. 136, 138
Lembke J. P. 127 ⟨391⟩
Lesueur E. 136
Leven S. C. 100
Leyden L. van 83
z Limburka bratří 48
Livens J. 108 ⟨392⟩
Looten J. 103
Lorrain C. 68, 136
Luini B. 122 ⟨398⟩
Luycx F. v. 71 ⟨403⟩
Machek A. 149 ⟨832, 833⟩
Manes A. 154, 168 ⟨835⟩ ⟨1091–1102⟩
Manes J. 151, 154, 156, 158, 162 ⟨840–842, 1106–1135⟩
Manet E. 94, 95
Mantegna A. 34
Maron A. 147, 148 ⟨406⟩

Mařák J. 173 ‹847, 848, 994, 995›
Massys Q. 53, 57
Meer J. v. st. 100
Memling 73
Mengs R. 147
Metsu G. 90, 115 ‹408›
Meytens M. 143
Mignard P. 136
Mierevelt M. J. 86, 92 ‹409›
Mieris van 118
Michel-Angelo 123
Millet F. 138 ‹410–411›
Molitor M. 144 ‹416–421›
Molyn Q. 97
Momper J. d. 69 ‹422–424›
Moro A. 68
Navrátil J. 172 ‹877, 878› ‹1144–1145›
Neer A. v. 102 ‹432–434›
Neufchâtel ‹Neuchatel› N. 68 ‹448, 449›
Noort O. v. 68
Oesterwyck M. v. 105 ‹466›
Ochterwelt J. 118 ‹465›
Orley R. v. 58, 61 ‹469›
Ostade A. v. 99 100 ‹473–476›
Oudendyck A. 100 ‹478›
Ouwater A. v. 78, 82
Pacher M. 34
Pater J. B. 141
Patenier J. 4, 73 ‹481›
Piepenhagen A. 172 ‹896, 897› ‹1153›
Platzer J. 9, 144 ‹488›
Ponte F. (Bassano) 122 ‹496›
Potter P. S. 103 ‹499›
Poussin N. v., Dughet Gaspard
Querfurt A. 144 ‹501–504›
Reiner V. V. 131, 133 ‹505–511› ‹1159›
Rembrandt 46, 89 90, 91, 92, 105, 106, 107, 108, 109
Rigaud H. 143
Ross F. P. 127 ‹521›
Ross J. H. 127 ‹518–520›
Rossa S. 118
Rubens P. 62, 63, 64, 65, 66, 70, 72, 84, 87 ‹522–525›
Ruthart K. A. 127 ‹530›
Ruysdael J. ‹Ruisdael› 90, 97, 98, 136 ‹529›
Savery R. 68, ‹544›
Schongauer M. 38, 39
Schuppen J. v. 143
Schwaiger H. 173 ‹996, 997› ‹1163›
Skréta K. 127, 128, 129 ‹580 až 597› ‹1169›
Slavíček A. 174 ‹1164, 1165›
Slüter C. 48
Snayers P. 70 ‹567, 568›
Snyders F. 70 ‹570–572›
Spitzweg K. 174 ‹946–951›
Spranger B. 68 ‹1167›
Steen J. H. 100. 141 ‹576›
Steenwijk H. v. ml. 70 ‹577›
Teniers D. ml. 70 ‹600–603›
Ter Borch G. 90, 111, 115 ‹607, 608›
Tintoretto R. 3, 122
Tizian viz Vecellio.
Tkadlík F. 149

Tomáš z Modeny 17
Toorenvliet J. 118 ⟨611—614⟩
Velasquez D. 94
Watteau A. 139, 140, 141 ⟨639⟩
Vecellio F. ⟨Tizian⟩ 3, 7, 122
Velde E. v. de st. 96 ⟨625⟩
Velde W. v. de st. 104
Velde W. v. de ml. 105 ⟨626⟩
Vinci L. da 41
Verelst P. H. 118 ⟨628⟩
Victors J. 109 ⟨632⟩
Vriendt T. de zv. Floris 58, 61 ⟨336⟩
Vries R. J. v. 100 ⟨637, 638⟩
Wijnants J. 100 ⟨644, 645⟩
Wohlgemutův násl. 33 ⟨647⟩
Wouwermann P. 119 ⟨648⟩
Wutky M. 144 ⟨652⟩
Zegers G. 71 ⟨653⟩

OPRAVY OMYLŮ TISKOVÝCH A JINÝCH

Na str. 7. řádek 8., zdola *čti Brueghel* místo Brenghel
» 73. řádek 9., zdola *čti Patenier* Joachim de (čís 481) místo Patinir
» 94. řádka 9., shora *čti Velasquez* místo Valasquez
» 97. řádka 5., shora *čti Pieter Molyn* místo Pister Molyn
» 103. řádka 13., shora *čti Potter Pieter Symonsz* místo Potter Pavel
» 123. řádka poslední *čti Caravagaggio* místo Carravagio
» 173. pod reprodukcí *čti Courbet* místo Gourbet.

Ke str. 37., obr. sv. Kunhuty (Hans Burkmair). Poznámka v novém kat. Rudolfinsk. pod značkou Český mistr okolo r. 1520 148 Císař Jindř. II. 149 sv. Kunhuta. Oba obrazy, pocházející z kostela P. Marie Sněžné, byly dříve připisovány Hansu Burkmairovi, avšak Dr. Chytil právem připisuje tato díla české škole, resp. pražské škole okolo r. 1520. Viz »Malířstvo Pražské« XV. a XVI. atd. od Dra K. Chytila, Praha 1906. Str. 161.

Str. 8. Německý mistr: Podobizna dívky repr. jest škola Lukáše Cranacha. Pozn. V katalogu z r. 1889 byl obraz považován za dílo německého mistra okolo r. 1528. Dle Dra Friedländra jest však z Cranachovy školy.